
ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX
ВЕКА

ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX
ВЕКА

ЗАРУБЕЖНАЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ЛИТЕРАТУРА США

✦

ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

✦

ЛАТИНО-АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА 1871—1917

ХРЕСТОМАТИЯ

✦

Под редакцией
проф. Н. П. Михальской
и проф. Б. И. Пуришева

Москва «Просвещение» 1981

ББК 83.34/83.38
Х90

Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов
педагогических институтов
по специальности № 2101
«Русский язык и литература»

Составители:
Г. Н. Храповицкая, М. Б. Ладыгин, В. А. Луков

Рецензенты:

Кафедра зарубежной литературы и теории литературы Красноярского педагогического института (зав. кафедрой проф. Воропанова М. И.), профессор Гуляев Н. С.

Х $\frac{60602-367}{103(03)-81}$ 23—80 4309020300

ББК 83.34/83.38
8И

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Хрестоматия по зарубежной литературе 1871—1917 гг. предназначается в качестве учебного пособия для студентов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов. Она может быть использована также студентами институтов культуры и факультетов журналистики. Хрестоматия составлена в соответствии с действующей программой по зарубежной литературе 1871—1917 гг. для педагогических институтов (М., «Просвещение», 1974).

Эпоха 1871—1917 гг. определяется В. И. Лениным как «вполне законченный исторический период» *. Эпоха открывается событиями Парижской Коммуны, явившейся первым шагом в развитии диктатуры пролетариата, и завершается победоносным свершением Великой Октябрьской социалистической революции в России, открывшей новую эру в истории человечества. В социально-историческом и идеологическом отношении рубеж конца XIX — начала XX в. характеризуется обострением всех внутренних противоречий, свойственных буржуазному обществу при переходе в его высшую и последнюю стадию — империализм. Вместе с тем этому периоду свойственна активизация революционных сил, борьба пролетариата, распространение идей социализма и марксизма. «Империализм есть канун социальной революции пролетариата»,— писал В. И. Ленин **.

В эту эпоху обостряется борьба буржуазной и социалистической культуры. С углублением кризиса капитализма связано развитие декаданса в литературе. Обострение классовой борьбы, рост рабочего движения содействуют развитию социалистической пролетарской литературы, становлению социалистического реализма. Продолжая свое дальнейшее развитие, во многом обновляется критический реализм. Взаимодействие всех этих сложных явлений составляет специфику литературного процесса эпохи.

В хрестоматии представлено творчество писателей, связанных с основными литературными направлениями конца XIX — начала XX в. Отбирая

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 16.
** Там же, т. 27, с. 308.

произведения, составители стремились к тому, чтобы познакомить студентов с наиболее характерными явлениями прозы, драматургии, поэзии рубежа веков.

В хрестоматию наряду с художественными произведениями включены материалы теоретического и литературно-критического характера. Это расширяет представления студентов об эстетических позициях писателей. В расположении текстов составители руководствовались хронологическим принципом, а также учитывали характер произведений (вначале даются художественные тексты, затем статьи, письма). В некоторых случаях, стремясь несколько расширить представления студентов о литературном фоне, составители обращались к произведениям, не включенным в программу. Вступительные статьи о литературе той или иной страны и справки об авторах содержат краткую характеристику литературных явлений и самую необходимую информацию, помогающую ориентироваться в материале.

Разделы «Немецкая литература», «Австрийская литература», «Норвежская литература», «Шведская литература», «Датская литература» составлены Г. Н. Храповицкой; разделы «Английская литература» (за исключением подразделов «Эстетизм» и «Шоу»), «Чешская литература», «Литература США» составлены М. Б. Ладыгиным; разделы «Французская литература», «Бельгийская литература», «Итальянская литература», «Английская литература» («Эстетизм», «Шоу»), «Латиноамериканская литература», «Индийская литература» составлены В. А. Луковым; разделы «Польская литература», «Болгарская литература» составлены Н. П. Михальской.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

История французской литературы рубежа XIX—XX веков открывается творчеством писателей Парижской Коммуны. Такие произведения, как «Интернационал» Э. Потье, поэзия Л. Мишель, публицистика и художественная проза Ж. Валлеса, стали принципиально новыми явлениями в истории литературы. Героическое начало во французской литературе после поражения Парижской Коммуны было почти утрачено, но с новой силой оно зазвучало в творчестве Ромена Роллана.

Эстетические платформы и художественная практика французских литераторов складывались под влиянием социальных процессов, политических движений, крупных событий общественной жизни этого исторического периода, который характеризуется углублением основных противоречий эпохи империализма. Монополизация всех сфер производства становится решающим фактором экономической жизни. Франция ведет захватническую политику в Азии и Африке, усиливается милитаризация страны. Вывоз капитала из Франции приобретает настолько широкий размах, что в первые годы нового века Франция предстает образцом «государства-рантье» (наряду с Голландией и Англией), а это обстоятельство, по словам В. И. Ленина, «не может не отражаться... на всех социально-политических условиях данных стран...» (Полн. собр. соч., т. 27, с. 399). Коррупция в правительстве и финансовых кругах создала условия для злоупотреблений, раскрытие которых превращалось в национальные политические скандалы, обострявшие и без того неустойчивую политическую обстановку в стране. Крупнейшие из этих скандалов — «Панама» и «дело Дрейфуса» — были использованы самыми реакционными силами для наступления на демократические права и свободы даже в том урезанном виде, в каком они существовали после выборов 1877 г.

На рубеже веков во Франции все шире распространяется марксизм, социалистическое движение. На фоне декадентских течений, свидетельствовавших о дегуманизирующем влиянии империализма на общественную жизнь, марксизм показал пути революционного преобразования общества.

В 1871—1917 гг. значительно изменяется картина литературного процесса во Франции. Корни этого изменения лежат в характере социального развития страны на рубеже веков. Отличительной чертой данного периода является многообразие направлений, течений, школ, кружков, литератур-

ных объединений. Наряду с господствовавшим в предыдущую эпоху критическим реализмом, выдвигающим на рубеже веков таких великих писателей, как Мопассан, Франс, Роллан, на ведущую роль в литературной жизни теперь претендует натурализм во главе с Золя, символисты выдвигают поэтов Верлена и Рембо, сыгравших выдающуюся роль в развитии мировой поэзии, продолжает творить «властитель дум» романтик Гюго, чья популярность именно в эти годы необычайно возрастает, неоромантизм выдвигает яркую фигуру Ростана, в конце периода в литературу входит сюрреалист Аполлинер.

Заметно усиливается тяготение писателей различных направлений к определенным жанрам: символисты, неоромантики тяготеют к поэзии, поэтической драме; реалисты обращаются к новелле и роману; натуралисты — к роману и очерку... Происходит утрата четких границ между направлениями. Даже такие принципиально противостоящие друг другу направления, как натурализм и символизм, не имеют четких границ. Примером является творчество Гюисманса, который, развивая некоторые тенденции натурализма, пришел к созданию декадентских произведений в символистском духе. Художественное творчество вождя и теоретика натурализма Эмиля Золя исполнено столь глубокого социального звучания, что справедливо в последнее время рассматривается как явление, близкое лучшим образцам критического реализма.

Период 1871—1917 гг. обладает специфическими чертами, позволяющими видеть в нем особый этап в развитии литературы Франции.

ЛИТЕРАТУРА ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Вокруг Парижской Коммуны объединились наиболее прогрессивно настроенные художники слова. Литература Коммуны прошла в своем развитии три этапа. Первый из них связан с 72 днями Коммуны. Особое распространение в этот период получили малые жанры (очерки Ж. Валлеса, стихи поэтов-коммунаров Л. Мишель, Ж. Б. Клемана, песни, эпиграммы и т. д.). Второй этап (от поражения Коммуны до всеобщей амнистии 1880 г.) открывается великим образцом новой пролетарской поэзии — «Интернационалом» Э. Потье и связан с деятельностью Э. Потье, Ж. Б. Клемана, Л. Мишель, Ж. Валлеса, Л. Кладеля. Формируется поэзия и проза, создается самая значительная пьеса коммунаров — «Парижская Коммуна» Ж. Валлеса. В 1880-е гг. завершается создание больших полотен о Коммуне (романы Валлеса, Кладеля), появляются сборники стихов поэтов-коммунаров. За четверть века после Коммуны они создали целую литературу, объединенную не только общей темой (судьба Коммуны), но и общей эстетикой. Возникает особое героико-революционное видение мира, отличающееся от романтического (а именно в романтизме — корни многих сторон литературы коммунаров) двумя основными моментами: утратой иллюзий в отношении к прошлому и ясным представлением о неизбежности новой революции в будущем. Неся в себе новаторское содержание (новый характер конфликта, новый образ пролетария-революционера, идеи коллективизма, интернационализма и т. д.), литература Коммуны искала свои формы. Требование народности, массовости приводит к утверждению в поэзии коммунаров жанров народной песни и пролетарского гимна. Жанр очерка приобретает черты манифеста и листовки, насыщается предельно актуальным содержанием. Литература Коммуны выступает предтечей социалистического реализма, в ней наблюдается осознанный переход от романтического пафоса к реалистическому видению и от социальной утопии к утверждению социалистических идей.

Провозглашение и гибель Коммуны вызвали многочисленные отклики французских писателей. По разным причинам не поняли и не приняли Ком-

муны Жорж Санд, Г. Флобер, А. Доде, Э. Гонкур, А. Дюма-сын. Напротив, другие писатели (Гюго, Верлен, Рембо, Вилье де Лиль-Адан), не став в ряды коммунаров, увидели в них новых героев эпохи. Широкий отклик французских писателей на Парижскую Коммуну позволяет выделить тему Коммуны как одну из важнейших тем французской литературы конца XIX — начала XX в.

ЭЖЕН ПОТЬЕ

(1816—1887)

Крупнейший французский поэт-песенник, предтеча литературы социалистического реализма. Выступив в 30—40-е гг. с рядом песен («Старый дом — на слом», 1848; «Луг», 1849; «Забытый малыш», 1849, и др.), в которых развиваются тенденции П. Ж. Беранже, в 50—60-е гг. Потье усваивает уроки В. Гюго. Соединение этих традиций приводит поэта к созданию песни-манифеста («31 октября 1870)», «Социальная амнистия», 1883; «Инсургент», 1884).

Величайшим достижением в этом жанре является «Интернационал» (1871), произведение, знаменующее вступление французской и мировой поэзии в новый этап. Форма, рожденная на стыке песенной поэтики Беранже и ораторской поэтики Гюго, оказалась способной выразить новаторское содержание, близкое «Манифесту Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. Приход массы на смену отдельному герою, масштабность и точность социального анализа, историко-диалектический подход к изображению действительности, революционный пафос нового типа — эти художественные завоевания Потье отразились в «Интернационале».

Замечательна история этой песни. «Интернационал», написанный поэтом в подполье в июне 1871 г., был опубликован в его сборнике «Революционные песни» (Париж, 1887). В 1888 г. бельгийский композитор, рабочий, Пьер Дегейтер написал музыку на слова стихотворения Э. Потье. Первое исполнение песни состоялось в г. Лилле 23 июня 1888 г. во время рабочего праздника. После первого конгресса Второго Интернационала (1889) песня получила широкое распространение. На русский язык ее перевел в 1902 г. Аркадий Коц (1, 2-я и 6-я строфы); после Октябрьской революции он же сделал полный перевод песни, которая стала гимном первого в мире социалистического государства. В настоящее время «Интернационал» — партийный гимн. Песню знают миллионы людей на всех континентах.

После «Интернационала» Э. Потье создает поэмы «Парижская Коммуна», «Рабочие Америки к рабочим Франции», «Партия рабочих», публикует их в 1877 г. во время эмиграции в США. Многие его поздние стихотворения вместе с «Интернационалом» вошли в сборник «Революционные песни».

Значение поэтической деятельности Э. Потье раскрыто В. И. Лениным в статье «Евгений Потье» (1913).

В. И. ЛЕНИН

ЕВГЕНИЙ ПОТЬЕ

(К 25-ЛЕТИЮ ЕГО СМЕРТИ) [1]

В ноябре прошлого, 1912, года минуло 25 лет со дня смерти французского поэта-рабочего Евгения Потье, автора знаменитой пролетарской песни «Интернационал» («Вставай, проклятьем заклейменный» и т. д.).

Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины,— он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала».

Рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца, пролетария-поэта, и сделали из этой песни всемирную пролетарскую песнь.

И рабочие всех стран чествуют теперь Евгения Потье. Его жена и дочь еще живы и живут в нищете, как жил всю жизнь автор «Интернационала». Он родился в Париже 4 октября 1816 года. Ему было 14 лет, когда он сочинил свою первую песню, и эта песня называлась — «Да здравствует свобода!». В 1848 году, в великой битве рабочих с буржуазией, он участвовал как баррикадный борец.

Потье родился в бедной семье и всю жизнь оставался бедняком, пролетарием, зарабатывая хлеб упаковкой ящиков, а впоследствии рисованием по материи.

С 1840 года он откликался на все крупные события в жизни Франции своей боевой песней, будя сознание отсталых, зовя рабочих к единству, бичуя буржуазию и буржуазные правительства Франции.

Во время великой Парижской Коммуны (1871 г.) Потье был избран членом ее. Из 3600 голосов за него было подано 3352. Он участвовал во всех мероприятиях Коммуны, этого первого пролетарского правительства.

Падение Коммуны заставило Потье бежать в Англию и в Америку. Знаменитая песня «Интернационал» написана им в *июне 1871 года,* на другой день, можно сказать, после кровавого майского поражения...

Коммуна подавлена.., а «Интернационал» Потье разнес ее идеи по всему миру, и она жива теперь более, чем когда-нибудь.

В 1876 году, в изгнании, Потье написал поэму: «Рабочие Америки к рабочим Франции». Он обрисовал в ней жизнь рабочих под игом капитализма, их нищету, их каторжный труд, их эксплуатацию, их твердую уверенность в грядущей победе их дела.

Только девять лет спустя после Коммуны вернулся Потье во Францию и сразу вступил в «Рабочую партию». В 1884 году был издан первый том его стихов. В 1887 — второй под названием: «Революционные песни».

Ряд других песен поэта-рабочего был издан уже после его смерти.

8-го ноября 1887 года парижские рабочие проводили на кладбище Père Lachaise, где похоронены расстрелянные коммунары, прах Евгения Потье. Полиция устроила побоище, вырывая крас-

ное знамя. Громадная толпа участвовала в гражданских похоронах. Со всех сторон неслись крики: «Да здравствует Потье!».

Потье умер в нищете. Но он оставил по себе поистине нерукотворный памятник. Он был одним из самых великих *пропагандистов посредством песни.* Когда он сочинял свою первую песнь, число социалистов рабочих измерялось, самое большее, десятками. Историческую песнь Евгения Потье знают теперь десятки миллионов пролетариев...

(Полн. собр. соч., т. 22, с. 273—274)

ЭЖЕН ПОТЬЕ

ИНТЕРНАЦИОНАЛ [2]

Гражданину
Гюставу Лефрансе,
члену Коммуны [3]

Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разроем
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем!

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и не герой:
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро,—
Вздувайте горн и куйте смело,
Пока железо горячо!

Довольно кровь сосать, вампиры,
Тюрьмой, налогом, нищетой!
У вас — вся власть, все блага мира,
А наше право — звук пустой!
Мы жизнь построим по-иному —

И вот наш лозунг боевой:
Вся власть — народу трудовому,
А дармоедов всех долой!

Презренны вы в своем богатстве,
Угля и стали короли!
Вы ваши троны, тунеядцы,
На наших спинах возвели.
Заводы, фабрики, палаты —
Все нашим создано трудом.
Пора! Мы требуем возврата
Того, что взято грабежом.

Довольно, королям в угоду,
Дурманить нас в чаду войны!
Война тиранам! Мир народу!
Бастуйте, армии сыны!
Когда ж тираны нас заставят
В бою геройски пасть за них,—
Убийцы, в вас тогда направим
Мы жерла пушек боевых! [4]

Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда!
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей,
Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей.

Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

«РАБОЧИЕ АМЕРИКИ К РАБОЧИМ ФРАНЦИИ» [5]

(Отрывки)

Делегации на Филадельфийскую выставку в 1876 году

II

Прогресс? Действительно ль? Решить необходимо!
Лицо Индустрии всегда под слоем грима,
Не стоит ей труда

Из роли в роль менять цветные покрывала!
А наши рубища — в крови от раны алой,
Сочащейся всегда.

О да, мы выставим измученные лица
Людей, боящихся последнего лишиться;
У каждого спроси,
Как Собственность казнит своей рукой кровавой,
Как движется Земля на лживой и неправой,
Ее гнилой оси.

Что ж, выставь свой триумф — заводы-казематы,
Бастилию, куда рабочих загнала ты,
Сметем с лица земли...
И каторжников всех, согбенных над станками,
Лишенных солнца, звезд и ветра над полями,
На выставку пошли!

Трущобы покажи с кишащей беднотою,
А не особняки, где блещут красотою
Салоны богачей!
Ты также покажи, как продают по штуке
Голодные свой скарб, и безработных муки,
И смерть их малышей.

Представь статистику — не лирику, а прозу:
Агонизирующих от туберкулеза.
Пусть цифры говорят!
Бесчеловечная, три доллара в неделю
Подросткам платишь ты; их лица пожелтели,
В их слабых легких — яд.

Рабочих выставь ты, машинами убитых.
И горняков в крови, из-под угля отрытых,—
Погибшим есть ли счет?
И есть ли трупам счет на землях битв багровых?
Кто позаботится о детях и о вдовах?
Живите... бог пошлет!

Ты босса покажи: богач и загребала,
Он не работает; живет он с капитала,—
Стал богом капитал!
Он с помощью властей в своих владеньях правит.
Он забастовщиков к стене завода ставит:
Рабочих — наповал!

Кричат: Мамон[6] и К° задушит конкурентов...
Он снизил плату нам на двадцать пять процентов!
Полней его мошна!
Смирись, трудящийся! Как раб, не прекословя,
Одну четвертую своей рабочей крови
Отдай ему сполна.

Они, коварствуя и кризис вызывая
И сея панику — себя обогащая,
Нас доконать хотят.
Что ж, пейте нашу кровь! Она из вены брызнет!..
Где правда нищенской невыносимой жизни —
Где этот экспонат?

Твоя свобода — ложь, прогресс — кровав. Знак века —
Промышленности рост и гибель человека...
Слепой и жадный век!
Стремиться ли вперед, когда дорога в бездну,
Когда страдает тот, кто дал продукт полезный?
Важней, чем прибыль, Человек.

VI

Коммуна, где же ты, поднявшаяся смело
Убить чудовище? Где все твои бойцы?
Где знамя красное, что подняли борцы?
Когда вновь примешься за начатое дело?

Рабочие, теперь у нас программа та же:
Вернуть трудящимся все блага их земли,
Ее возделать так, чтоб все края цвели,
И тунеядцев гнать и быть всегда на страже;

Навек соединить различные народы
В один народ, забыв все вековое зло,
Чтоб Человечество на Выставку могло
Коммуну принести в день мировой свободы.

КОММУНА ВЫЖИЛА, ОДНАКО[7]

Пережившим кровавую неделю

Ее убило солдатье,
Расстрелами кичась,
И знамя славное ее
Они втоптали в грязь.
Толпа убийц из всех клоак
Победой хвасталась со смаком.
Пусть это так,

Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

Как хлеб, кося людей в тот май,—
Он памятен навек!—
Версальцы сняли урожай
В сто тысяч человек.
Сто тысяч мертвых — не пустяк.
На бойне нажилась клоака.
Пусть это так,
Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

Дюваль, Флуранс, Риго, Варлен —
Расстреляны они;
Ферре, Мильер и Муален [8]
Убиты в эти дни...
Хотел отсечь ей руки враг,
Ее терзал и мучил всякий.
Пусть это так,
Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

Нет меры злодеяньям их:
Они — пусть знает свет —
Добили раненых, больных,
Ворвавшись в лазарет.
В крови весь пол, любой тюфяк,
И кровь — ручьем вокруг барака...
Пусть это так,
Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

И полицейский журналист
Блевотиной своей,
Пролитой на газетный лист,
Марал моих друзей.
Тут был Дюма, Дю Кан [9] — мастак
По грязной клевете и вракам...
Пусть это так,
Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

Навис дамоклов меч. И дня
Ждет, чтоб, воров казня,
Упасть. Валлеса хороня,
Все это понял я.

Мы строем шли, был четок шаг.
Мы шли, как армия, в атаку.
Пусть это так,
Мой милый Жак,—
Коммуна выжила, однако.

Короче, закипает кровь
У Марианны. Ей —
«Да здравствует Коммуна!» — вновь
Воскликнуть бы скорей!
Иуды видят наш кулак.
Пусть знает каждая собака:
— Не будет так!
Пусть хищен враг,
Коммуна выжила, однако.

ПРОСТЫЕ СОВЕТЫ [10]

— Наука ложна, может статься?
Должны ль попам мы подчиняться?
Министров нужен кабинет?
— Нет!
— Ведь власти нынешней основа —
Насилье! Мир построить новый
Рабочим следует тогда?
— Да!
— Банк обобрал нас! Значит, дружно
Кому за дело взяться нужно,
Не веря сладеньким словам?
— Вам!

ЖЮЛЬ ВАЛЛЕС

(1832—1885)

Французский писатель-реалист, член Парижской Коммуны, выдающийся журналист. Валлес родился в семье учителя. Он участвовал в революции 1848 г., позже был участником выступлений против Второй империи. В 1857 г. начал журналистскую деятельность. В 60-х гг. он уже известный журналист-демократ. Писатель выражает свои демократические симпатии в сборниках очерков «Отщепенцы» (1865), «Улица» (1866), в повести «Дворянин» (1869). Он становится членом I Интернационала. В дни Коммуны Валлес — один из активнейших ее деятелей, он издает газету «Клич народа», которая оказывала огромное влияние на общественное мнение. За 72 дня Коммуны Валлес опубликовал в газете 31 статью о революционных событиях. Во взглядах Валлеса революционность сплеталась с идеями анархизма.

Писатель до конца сохранил верность Коммуне. Будучи заочно приговорен к смертной казни, Валлес эмигрировал в Англию. Здесь он написал пьесу «Парижская Коммуна» (1872), создал цикл очерков «Лондонская улица», ставший вершиной публицистической деятельности Валлеса. В этом цикле

возникает образ капиталистического города, города кричащих контрастов. Валлес смотрит на Лондон глазами парижанина, за ровной, спокойной авторской манерой повествования ощущается сложная гамма чувств коммунара-изгнанника. В 1878—1881 гг. в Англии, а затем во Франции Валлес пишет свое основное произведение — автобиографическую трилогию «Жак Вентра» («Ребенок», «Бакалавр», «Инсургент»). На широком историческом фоне писатель показывает духовное становление революционера.

Валлес вошел в литературу как выдающийся журналист, создатель новых публицистических жанров (например, очерка-репортажа), как крупный писатель-реалист, открывший нового героя — коммунара, революционера.

26 МАРТА [1]

Что за день!

Ласковое яркое солнце золотит жерла пушек, благоухают цветы, шелестят знамена... Точно синяя река, разливается революция, величавая и прекрасная. Этот трепет, этот свет, звуки медных труб, отблески бронзы, огни надежд, аромат славы — все это пьянит и переполняет гордостью победоносную армию республиканцев.

О великий Париж!

Как малодушны мы были, когда собирались покинуть тебя, уйти из твоих предместий, казавшихся нам мертвыми.

Прости, родина чести, город свободы, аванпост революции!

Что бы ни случилось, пусть завтра, снова побежденные, мы умрем, — нашему поколению все же есть чем утешиться! Мы получили реванш за двадцать лет поражений и страданий [2].

Горнисты, трубите к выступлению! Барабанщики, бейте в поход!

Обними меня, товарищ; в твоих волосах седина, как и у меня! И ты, малыш, играющий за баррикадой, подойди — я поцелую тебя.

День 18 марта раскрыл перед тобою прекрасное будущее, мой мальчик. Ты мог бы, подобно нам, расти во мраке, топтаться в грязи, барахтаться в крови, сгорать от стыда, переносить несказанные муки бесчестья.

С этим покончено! Мы пролили за тебя и кровь, и слезы. Ты воспользуешься нашим наследием.

Сын отчаявшихся, ты будешь свободным человеком!

ИЗ КНИГИ ОЧЕРКОВ «ЛОНДОНСКАЯ УЛИЦА» [3]

НОЧЛЕЖНЫЙ ДОМ

Из рабочего дома можно выйти через неделю, через месяц, через десять лет, — для этого надо только заявить местному начальству. Вы не обязаны кончить начатую работу: берете старые лохмотья и уходите.

Но есть разновидность рабочего дома, куда входят и откуда выходят, не имея на плечах формы, запах которой, судя по словам школьного учителя, никогда не исчезнет!

Casual-ward, это ночлежный дом, отрытый для всех: как для честных людей, так и для негодяев,— для всех, у кого нет крова.

Можно подумать, что правила casual-ward написаны во время войны и относятся к беглецам или шпионам, явившимся сюда на другой день после битвы.

Каждого приходящего обыскивают и отбирают все, что на нем есть. Если у кого окажется больше шести су — цены за платный ночлег, — его выгонят на улицу. Если у него найдут табакерку или нож, который он может продать, надзиратель тоже выставит его.

Его сразу, по приходе, посадят в ванну. Если его одежда обовшивела, ее дезинфицируют, если намокла, высушат.

Он получит кусок хлеба.

Затем его сведут в камеру, где он будет спать на жесткой, но чистой кровати, пока колокол не позовет его утром на работу.

Потому что он должен отработать свой ночлег. Ночлежник не может освободиться раньше, чем не отработал урок, назначенный «старшим».

Его отправляют куда-то вроде подземной тюрьмы, сажают перед пучком старых веревок или перед кучей булыжника, и он треплет пеньку или дробит камень, пока надсмотрщик не скажет: «Довольно!»

Тогда он свободен.

Он раскланивается или не раскланивается, и уходит.

Счастливого пути!.. И не возвращайся скоро сюда. Для этого преступления есть своя кара!

Лестница наказаний!

Двойное унижение!

Хотя работа в ночлежном доме тяжелее работы в рабочем доме, но она не утомительнее и мучительнее, чем та. Только здешнее отношение к человеку измочаливает душу, как старую веревку, и как молотом разбивает его свободолюбие.

Того, кого вчера прогнали через все отделения ночлежки, подобно отправляемому на ярмарку скоту, которого прогоняют между изгородью,— теперь запирают за дверью с окошечком; он кладет между ног свою скучную и тяжкую работу, как крестьянин свою миску с едой. И становится словно каким-то грязным, ненужным звеном, — звеном громадной змеи-толпы.

Он не должен ни ругаться, ни курить (not swear, not smoke); таков закон.

Не курить? Да у него и табаку нет.

Не ругаться?.. А почему бы и нет? Если он этим не беспокоит надсмотрщиков и соседей, разве он не имеет права цедить сквозь свои длинные зубы проклятья и богохульства?!

Долгое время здесь работа была одинакова для всех: и для сильных и для слабых. И вот раз, утром в августе 1879 года, одному ночлежнику было приказано дробить камень, но работа раздро-

била его. Рука у него вдруг опустилась, кровь хлынула изо рта, и он умер, не отработав ночлега.

— Он жаловался?

— Нет.

Они никогда не жалуются... как самые бедные, так и самые богатые, ни те, что внизу, ни те, что наверху... Они идут до тех пор, пока не упадут! У них давно уже все корни сгнили и ствол изъеден.

ЖАН БАТИСТ КЛЕМАН

(1836—1903)

Поэт Парижской Коммуны. Порвав с отцом — зажиточным мельником, Клеман вел тяжелую жизнь ремесленника. Следуя традициям Беранже и Дюпона, поэт обратился к песенному жанру. Его лирическая песня «Дни созреванья вишен» (1866) получила широчайшее распространение и воспринималась как народная песня.

Клеман был членом Парижской Коммуны. После разгрома восстания поэт скрывался от версальцев. В это время он создал новые песни на широко известные мотивы («Кровавая неделя» — на мотив «Песни крестьян» П. Дюпона, «Коммунарда» — на мотив «Карманьолы»). В своих песнях Клеман воспел стойкость, бесстрашие коммунаров. В 1880 г. поэт возвращается из эмиграции и продолжает создавать новые песни.

Творчество Ж. Б. Клемана оказало влияние на дальнейшее развитие песенного творчества Франции. Истоки лиризма Клемана в безыскусности народной песни, в поэтичности реальных человеческих отношений. Истинных героев поэзии он видит в своих современниках — коммунарах.

ДНИ СОЗРЕВАНЬЯ ВИШЕН [1]

Доблестной гражданке Луизе, санитарке с улицы Фонтэн-о-Руа в воскресенье 28 мая 1871 года

Когда придут дни созреванья вишен,
Насмешник дрозд и соловей в ветвях
Проснутся радостно и шумно,
Мечты красавиц станут вновь безумны,
И солнце страсти вспыхнет в их сердцах.
Когда придут дни созреванья вишен,
Засвищут дрозд и соловей в ветвях.

Но коротки дни созреванья вишен,
Когда влюбленные идут вдвоем
Срывать вишневые сережки,
Которые над гравием дорожки
Свисают алым кровяным дождем.
Да, коротки дни созреванья вишен
Кораллы их срывающим вдвоем.

Когда придут дни созреванья вишен,
Друзья, страшась любовного огня,
От алых пуль бегите спешно.
Я не боюсь печали безутешной
И без страданий не живу и дня.
Когда придут дни созреванья вишен,
Вам не спастись от этого огня.

Мне не забыть дней созреванья вишен!
Мне сердце жжет мучительным огнем
Незаживающая рана.
И хоть фортуны сила неустанна,
Ей не помочь в страдании моем.
Мне не забыть дней созреванья вишен
И прошлого, горящего огнем.

Следующий факт — один из тех, которые не забываются никогда.

В воскресенье 28 мая 1871 года, в то время, когда уже весь Париж находился во власти победившей реакции, несколько человек еще сражались на улице Фонтэн-о-Руа.

Между одиннадцатью часами и полуднем мы увидели, что к нам приближается девушка, лет двадцати или двадцати двух, с корзинкой в руках.

Мы спросили ее, откуда она идет, что собирается делать и почему подвергает себя такой опасности.

Девушка отвечала с величайшей простотой, что она санитарка и что после захвата баррикады улицы Сен-Мор пришла узнать, не нуждаемся ли мы в ее услугах.

Когда мы решили отступить — если только это еще было возможно,— пришлось умолять храбрую девушку, чтобы она тоже согласилась уйти.

Мы узнали лишь, что ее зовут Луизой и что она работница.

Вполне естественно, что она должна была быть с мятежниками, с теми, кому жизнь не мила.

Что сталось с нею?

Была ли она, как столькие другие, расстреляна версальцами?

И не должен ли я посвятить этой безвестной героине самую известную из всех моих песен?

ЛУИЗА МИШЕЛЬ

(1830—1905)

Писательница, участница Парижской Коммуны, получившая прозвище «Красная дева Монмартра». На суде, объявив о своей причастности к революции, потребовала для себя смертной казни, считая, что казнь женщины

разоблачит зверский характер судебной расправы над коммунарами. Была сослана на о. Новая Каледония (до 1880 г.). Л. Мишель продолжала традиции Гюго и Ж. Санд, писала романы, пьесы, стихи, доказывая жизненность традиций прогрессивного романтизма.

ПЛЯСКА БОМБ[1]

Моим братьям-ссыльным

Грохочут грозно митральезы[2],
Отвага в битву нас влечет.
Вперед, под пенье марсельезы!
Вперед, друзья, вперед, вперед!
В гул битвы наши львы несутся.
Монмартру[3] эхом вторит даль,
Не устоять тебе, Версаль,
Пред океаном революций!

В бой, коммунары, в бой под заревом знамен!
За батальоном батальон!
Сегодня горизонт лучами озарен.

Пусть нашим матерям, о братья,
Кто не погибнет, даст приют.
Нам смерти радостны объятья,
Мы шлем ей боевой салют.
Так, в жарком урагане боя
Люблю, Монмартр, твоих детей,
Их пыл, их гнев и блеск очей.
В огне атак они герои!

В бой, коммунары, в бой под вихрями знамен.
За батальоном батальон!
Сегодня горизонт лучами озарен.

ПИСЬМО В КОМИССИЮ ПО ПОМИЛОВАНИЯМ[4]

Оберив, 28-го октября 1872 г., 7 часов вечера

Милостивые государи!

Когда вы получите это письмо — будет 31 октября.

Ровно два года тому назад временная власть, трепеща, отступила перед народом, каясь в своих преступлениях.

Было названо имя Коммуны, но почти немедленно (воспользовавшись великодушием народа) революцию незаметно подменили.

Проходит время, растут воспоминания. Они, как кровь, подступают к моему сердцу. Мне ничего не остается, как швырнуть их вам в лицо.

Послушайте — пора вам прикончить меня.

Вот, господа, ударил снова
День тридцать первый октября.
Чернь отомстить врагам готова,
Чернь разбушуется не зря.
Итак, вам угрожают беды,
История проучит вас:
Когда вам взвесят все победы,
Наступит правосудья час. <...>

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Перед писателями-реалистами на рубеже веков встала задача найти адекватные средства для глубокого анализа новой действительности. Постепенное перерастание капитализма в империализм и связанное с этим обострение классовых противоречий — наиболее характерная тема, нашедшая освещение в реалистической литературе. Философская мысль в этот период колеблется от позитивизма к иррационализму, одновременно завоевывает признание марксистский подход к объяснению явлений действительности. Меняется и литературный фон. Реализм отстаивает свои принципы не в борьбе с классицизмом или романтизмом, а полемизируя с натуралистами, символистами, разного рода декадентскими школами.

Во французском критическом реализме выделяются три ведущие линии: социально-психологическая, нашедшая наиболее яркое воплощение в творчестве Мопассана, социально-философская, связанная с творчеством А. Франса, и героическая, развитие которой определило творчество Роллана. С ними взаимодействует научно-аналитическая линия, связанная с именем Э. Золя, чье творчество в значительной мере приближается к реализму.

В целом критический реализм на рубеже веков отличается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных методов эпохи, сохраняя главное качество — характер типизации. Глубокая внутренняя перестройка реализма была связана с экспериментом, смелым опробованием новых средств. Качественно углубляются основные достижения критического реализма предыдущих периодов — психологизм, социальный анализ, расширяется сфера реалистического отображения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпопеи.

Этот этап развития критического реализма выступает как переходное явление, в котором закладываются основные черты, отличающие реалистическую литературу XX в. от критического реализма XIX в.

ГИ ДЕ МОПАССАН

(1850—1893)

Великий французский писатель, глава реалистического направления в литературе конца XIX в. Родился в обедневшей дворянской семье. Детство и юность Мопассана прошли в Нормандии, образ этого края впоследствии воспроизводился во многих произведениях писателя. Обучение в университете было прервано франко-прусской войной. В 1872—1878 гг. Мопассан служил чиновником сначала в Морском министерстве, затем в Министерстве народного просвещения.

Первый выдающийся литературный успех Мопассана — новелла «Пышка», опубликованная в знаменитом сборнике кружка Золя «Вечера в Медане» (1880). Мопассан создал большое количество новелл, вошедших в сбор-

ники «Заведение Телье» (1881); «Мадемуазель Фифи» (1882); «Дядюшка Милон» (1883); «Лунный свет» (1884); «Иветта» (1885); «Орля» (1887) и др. Своими учителями Г. Мопассан считал Г. Флобера, И. С. Тургенева, Э. Золя. Под их влиянием формировалась «мопассановская» новелла. Благодаря Мопассану в 1880-е гг. новелла стала ведущим реалистическим жанром. Лежащий в основе новеллы единичный эпизод приобретает особое, обобщенное значение. Через эпизод вскрываются ранее не известные, незаметные черты характера, дремавшие чувства («Заведение Телье»). Эпизод становится экономным средством изложения драмы жизни человека («Ожерелье») или поворотным моментом в судьбе персонажа («Папа Симона»). Мопассан разрабатывает новые средства психологизма. «Непрямой» анализ (напоминающий чеховский подтекст) позволяет угадать тончайшие движения души. Структура новеллы принципиально меняется за счет углубленного, фиксированного, «точечного» наблюдения, результатом которого становится предельная концентрация отраженной действительности в единичных деталях. Новелла Мопассана, как и чеховский рассказ, зачастую становится «маленьким романом». Мопассан и Чехов внесли выдающийся вклад в развитие «малого жанра», они глубоко изменили его характер, структуру и даже цели.

Значительны достижения Ги де Мопассана и в создании реалистических романов. Среди романов писателя («Жизнь», 1883; «Милый друг», 1885; «Монт-Ориоль», 1887; «Пьер и Жан», 1887—1888; «Сильна как смерть», 1889; «Наше сердце», 1890) особое место занимают первые два произведения. «Жизнь» — одна из вершин психологизма во французской литературе XIX в. Напротив, в «Милом друге» психологизм отступает на второй план, что связано с фигурой героя (точнее — «антигероя») Жоржа Дюруа, чей духовный мир убог, внутренние побуждения ограниченны, на первый же план выделяется социальный анализ действительности.

Большое значение для характеристики особенностей реализма имеют теоретические суждения Мопассана, изложенные в предисловии к роману «Пьер и Жан» («О романе»).

Реалистическое творчество Мопассана сложно и многогранно. Он испытал влияние натурализма. Стиль ряда его произведений носит импрессионистский характер. На его позднее творчество влияли идеи декаданса (сб. «Орля», поздние романы).

ОЖЕРЕЛЬЕ [1]

Это была одна из тех изящных и очаровательных девушек, которые словно по иронии судьбы рождаются иногда в чиновничьих семействах. У нее не было ни приданого, ни надежд на будущее, никаких шансов на то, чтобы ее узнал, понял, полюбил и сделал своей женой человек состоятельный, из хорошего общества, и она приняла предложение мелкого чиновника министерства народного просвещения.

Не имея средств на туалеты, она одевалась просто, но чувствовала себя несчастной, как пария, ибо для женщин нет ни касты, ни породы — красота, грация и обаяние заменяют им права рождения и фамильные привилегии. Свойственный им такт, гибкость ума, тонкий вкус — вот их единственная иерархия, равняющая дочерей народа с самыми знатными дамами.

Она страдала непрестанно, так как чувствовала себя рожденной для изящной жизни, для самой утонченной роскоши. Она страдала от бедности своего жилья, от убожества голых стен, про-

сиженных стульев, полинявших занавесок. Все то, чего даже не заметила бы другая женщина ее круга, мучило ее и возмущало.

Один вид маленькой бретонки, которая вела их скромное хозяйство, рождал в ней горькие сожаления и несбыточные мечты. Ей снилась немая тишина приемных, задрапированных восточными тканями, освещенных высокими канделябрами старой бронзы, величественные лакеи в шелковых чулках, дремлющие в мягких креслах от расслабляющей жары калориферов. Ей снились затянутые старинным штофом просторные салоны, где тонкой работы столики уставлены неслыханной цены безделушками, кокетливые, раздушенные гостиные, где в пять часов принимают самых интимных друзей, людей прославленных и блестящих, внимание которых льстит каждой женщине.

Когда она садилась обедать за круглый стол, покрытый трехдневной свежести скатертью, напротив мужа и он, снимая крышку с суповой миски, объявлял радостно: «Ага, суп с капустой! Ничего не может быть лучше!..» — она мечтала о тонких обедах, о сверкающем серебре, о гобеленах, населяющих стены героями древности и сказочными птицами в чаще феерического леса; мечтала об изысканных яствах, подаваемых на тонком фарфоре, о любезностях, которые шепчут на ухо и выслушивают с загадочной улыбкой, трогая вилкой розовое мясо форели или крылышко рябчика.

У нее не было ни туалетов, ни драгоценностей, ничего ровно. А она только это и любила, она чувствовала, что для этого создана. Ей всегда так хотелось нравиться, быть обольстительной и иметь успех в обществе, хотелось, чтобы другие женщины ей завидовали.

У нее была богатая подруга, с которой они вместе воспитывались в монастыре, и каждый раз, возвращаясь от этой подруги, она так страдала, что давала себе слово не ездить туда больше. Целые дни напролет она плакала от горя, от жалости к себе, от тоски и отчаяния.

Однажды вечером ее муж вернулся домой с торжествующим видом и подал ей большой конверт.

— Вот возьми,— сказал он,— это тебе сюрприз.

Она быстро разорвала конверт и вытащила из него карточку, на которой было напечатано:

«Министр народного просвещения г-н Жорж Рампонно с супругой просят г-на и г-жу Луазель пожаловать на вечер в министерстве в понедельник 18 января».

Вместо того чтобы прийти в восторг, как ожидал ее муж, она с досадой швырнула приглашение на стол.

— На что оно мне, скажи, пожалуйста?

— Как же так, дорогая моя! Я думал, ты будешь очень довольна. Ты нигде не бываешь, и это прекрасный случай, прекрас-

ный! Я с большим трудом достал приглашение. Всем хочется туда попасть, а приглашают далеко не всех, мелким чиновникам не очень-то дают билеты. Ты там увидишь весь официальный мир.

Она сердито посмотрела на мужа и сказала с раздражением:

— В чем же я туда поеду? Мне надеть нечего!

Ему это в голову не приходило; он пробормотал:

— Да в том платье, что ты надеваешь в театр. Оно, по-моему, очень приличное.

Тут он увидел, что жена плачет, и замолчал, растерянный и огорченный. Две крупные слезы медленно скатывались от уголков ее глаз к уголкам рта. Он произнес, заикаясь:

— Что с тобой? Что?

Сделав над собой усилие, она подавила свое горе и ответила спокойным голосом, вытирая мокрые щеки:

— Ничего. Только у меня нет туалета, и, значит, я не могу ехать на этот вечер. Отдай свой билет кому-нибудь из сослуживцев, у кого жена одевается лучше меня.

В отчаянии он начал уговаривать ее:

— Послушай, Матильда. Сколько это будет стоить — приличное платье, такое, чтобы можно было надеть и в другой раз, что-нибудь совсем простое?

Она помолчала с минуту, мысленно подсчитывая расходы и соображая, сколько можно попросить, чтобы экономный супруг не ахнул в испуге и не отказал ей наотрез.

Наконец она ответила с запинкой:

— Точно не знаю, но, по-моему, четырехсот франков мне хватило бы.

Он слегка побледнел,— как раз такая сумма была отложена у него на покупку ружья, чтобы ездить будущим летом на охоту в окрестности Нантера с компанией приятелей, которые каждое воскресенье отправлялись туда стрелять жаворонков.

Однако он ответил:

— Хорошо. Я тебе дам четыреста франков. Только постарайся, чтобы платье было нарядное.

Приближался день бала , а г-жа Луазель не находила себе места, грустила, беспокоилась, хотя платье было уже готово. Как-то вечером муж заметил ей:

— Послушай, что с тобой? Ты все эти дни какая-то странная.

Она ответила:

— Мне досадно, что у меня ничего нет, ни одной вещицы, ни одного камня, нечем оживить платье. У меня будет жалкий вид. Лучше уж совсем не ездить на этот вечер.

Он возразил:

— Ты приколешь живые цветы. Зимой это считается даже элегантным. А за десять франков можно купить две-три великолепные розы.

Она не сдавалась:

— Нет, не хочу... Это такое унижение — выглядеть нищенкой среди богатых женщин.

Но тут муж нашелся:

— Какая же ты дурочка! Поезжай к твоей приятельнице госпоже Форестье и попроси, чтобы она одолжила тебе что-нибудь из драгоценностей. Для этого ты с ней достаточно близка.

Она вскрикнула от радости:

— Верно! Я об этом не подумала.

На следующий день она отправилась к г-же Форестье и рассказала ей свое горе.

Та подошла к зеркальному шкафу, достала большую шкатулку, принесла ее, открыла и сказала г-же Луазель:

— Выбирай, дорогая.

Она увидела сначала браслеты, потом жемчуга, потом золотой с камнями крест чудесной венецианской работы. Она примеряла драгоценности перед зеркалом, колебалась, не в силах расстаться с ними, отдать их обратно. И все спрашивала:

— У тебя больше ничего нет?

— Конечно, есть. Поищи. Я же не знаю, что тебе может понравиться.

Вдруг ей попалось великолепное бриллиантовое ожерелье в черном атласном футляре, и сердце ее забилось от безумного желания.

Она схватила его дрожащими руками, примерила прямо на платье с высоким воротом и замерла перед зеркалом в восхищении. Потом спросила нерешительно и боязливо:

— Можешь ты мне дать вот это, только это?

— Конечно, могу.

Госпожа Луазель бросилась на шею подруге, горячо ее поцеловала и убежала со своим сокровищем.

Настал день бала. Г-жа Луазель имела большой успех. Изящная, грациозная, веселая, словно опьяневшая от радости, она была красивее всех. Все мужчины на нее смотрели, спрашивали, кто она такая, добивались чести быть ей представленными. Все чиновники особых поручений желали вальсировать только с ней. Сам министр ее заметил.

Она танцевала с увлечением, со страстью, теряя голову от радости, не думая ни о чем, упиваясь триумфом своей красоты, фимиамом успеха, окутанная, словно облаком счастья, всем этим поклонением, всеми желаниями, пробужденными ею, торжествуя полную победу, всегда сладостную для женского сердца.

Они ушли только в четыре часа утра. Муж с полуночи дремал в маленьком, почти пустом салоне в обществе трех других чиновников, жены которых очень веселились.

Он набросил ей на плечи накидку, скромное будничное одеяние, убожество которого не вязалось с изяществом бального туа-

лета. Она это чувствовала, и ей хотелось убежать, чтобы ее не заметили другие женщины, кутавшие плечи в пышные меха.

Луазель удерживал ее:

— Да погоди же. Ты простудишься на улице. Я поищу фиакр.

Не слушая его, она бежала вниз по лестнице. Когда они вышли на улицу, фиакра поблизости не оказалось, и они отправились на поиски, окликая всех извозчиков, проезжавших поодаль.

Они спустились к реке, прозябнув и уже ни на что не надеясь. Наконец на набережной им повстречался дряхлый экипаж ночного извозчика, какие в Париже показываются только ночью, словно среди дня они стыдятся своего убожества.

Он привез их домой, на улицу Мартир, и они молча поднялись к себе. Для нее все было кончено. А он думал о том, что к десяти часам ему надо быть в министерстве.

Она снимала накидку перед зеркалом, чтобы еще раз увидеть себя во всем блеске. И вдруг вскрикнула. Ожерелья не было у нее на шее!

Муж, уже полураздетый, спросил:

— Что с тобой такое?

Она потерянно обернулась к нему.

— Со мною... у меня... у меня пропало ожерелье госпожи Форестье.

Он растерянно вскочил с места:

— Как!.. Что такое?.. Не может быть!

Они стали искать в складках платья, в складках накидки, в карманах, везде. И ничего не нашли.

Он спросил:

— Ты помнишь, что оно у тебя было, когда мы уходили с бала?

— Да, я его трогала в вестибюле министерства.

— Но если б ты его потеряла на улице, мы бы услышали, как оно упало. Значит, оно в фиакре.

— Да. Скорее всего. Ты запомнил номер?

— Нет. А ты тоже не посмотрела?

— Нет.

Они долго смотрели друг на друга, убитые горем. Потом Луазель оделся.

— Пойду,— сказал он,— проделаю весь путь, который мы прошли пешком, посмотрю, не найдется ли ожерелье.

И он вышел. Она так и осталась в бальном платье, не в силах лечь, так и застыла на месте, словно мертвая, не зажигая огня.

Муж вернулся к семи часам утра. Он ничего не нашел.

Затем он побывал в полицейской префектуре, в редакциях газет, где дал объявление о пропаже, на извозчичьих стоянках — словом, всюду, куда его толкала надежда.

Она ждала весь день, все в том же отупении перед страшным несчастьем, которое над ними стряслось.

Луазель вернулся вечером бледный, осунувшийся: ему не удалось ничего узнать.

— Надо написать твоей приятельнице,— сказал он,— что ты сломала замочек и отдала его исправить. Этим мы выиграем время, чтобы как-нибудь извернуться.

Она написала письмо под его диктовку.

К концу недели они потеряли всякую надежду, и Луазель, постаревший лет на пять, объявил:

— Надо возместить эту потерю.

На следующий день, захватив с собой футляр, они отправились к ювелиру, фамилия которого стояла на крышке. Тот порылся в книгах:

— Это ожерелье, сударыня, куплено не у меня; я продал только футляр.

Тогда они стали ходить от ювелира к ювелиру, в поисках точно такого же ожерелья, советуясь друг с другом, оба еле живые от горя и тревоги.

В одном магазине они нашли колье, которое им показалось точь-в-точь таким, какое они искали. Оно стоило сорок тысяч франков. Им его уступали за тридцать шесть тысяч.

Они попросили ювелира не продавать это ожерелье в течение трех дней и поставили условием, что его вернут обратно за тридцать четыре тысячи франков, если первое ожерелье будет найдено до конца февраля.

У Луазеля было восемнадцать тысяч франков, которые оставил ему отец. Остальные он решил занять.

И он стал занимать деньги, выпрашивая тысячу франков у одного, пятьсот у другого, сто франков здесь, пятьдесят франков там.

Он давал расписки, брал на себя разорительные обязательства, познакомился с ростовщиками, со всякого рода заимодавцами. Он закабалился до конца жизни, ставил свою подпись на векселях, не зная даже, сумеет ли он выпутаться, и, подавленный грядущими заботами, черной нуждой, которая надвигалась на него, перспективой физических лишений и нравственных мук, поехал за новым ожерельем и выложил торговцу на прилавок тридцать шесть тысяч.

Когда г-жа Луазель отнесла ожерелье г-же Форестье, та сказала ей недовольным тоном:

— Что же ты держала его так долго, оно могло понадобиться мне.

Она даже не раскрыла футляра, чего так боялась ее подруга. Что она подумала бы, что сказала бы, если бы заметила подмену? Может быть, сочла бы ее за воровку?

Госпожа Луазель узнала страшную жизнь бедняков. Впрочем, она сразу же героически примирилась со своей судьбой. Нужно выплатить этот ужасный долг. И она его выплатит. Рассчитали

прислугу, переменили квартиру — наняли мансарду под самой крышей.

Она узнала тяжелый домашний труд, ненавистную кухонную возню. Она мыла посуду, ломая розовые ногти об жирные горшки и кастрюли. Она стирала белье, рубашки и полотенца, потом развешивала их на веревке; каждое утро выносила на улицу сор, таскала воду, останавливаясь передохнуть на каждой площадке. Одетая, как женщина из простонародья, с корзиной в руке, она ходила по лавкам — в булочную, в мясную, в овощную, торговалась, бранилась с лавочниками, отстаивала каждое су из своих нищенских средств.

Каждый месяц надо было платить по одним векселям, возобновлять другие, выпрашивать отсрочку по третьим. Муж работал вечерами, подводя баланс для одного коммерсанта, а иногда ночей не спал, переписывая рукописи по пяти су за страницу.

Такая жизнь продолжалась десять лет. Через десять лет они все выплатили, решительно все, даже грабительский рост, даже накопившиеся сложные проценты. Г-жа Луазель сильно постарела. Она стала шире в плечах, жестче, грубее, стала такою, какими бывают хозяйки в бедных семьях. Она ходила растрепанная, в съехавшей на сторону юбке, с красными руками, говорила громким голосом, сама мыла полы горячей водой. Но иногда, в те часы, когда муж бывал на службе, она садилась к окну и вспоминала тот бал, тот вечер, когда она имела такой успех и была так обворожительна.

Что было бы, если бы она не потеряла ожерелье? Кто знает? Кто знает? Как изменчива и капризна жизнь! Как мало нужно для того, чтобы спасти или погубить человека!

Как-то в воскресенье, выйдя прогуляться по Елисейским полям[2], чтобы отдохнуть от трудов целой недели, она вдруг увидела женщину, которая вела за руку ребенка. Это была г-жа Форестье, все такая же молодая, такая же красивая, такая же очаровательная.

Госпожа Луазель взволновалась. Заговорить с ней? Конечно, да. Теперь, когда она выплатила долг, можно все рассказать. Почему бы нет?

Она подошла ближе.

— Здравствуй, Жанна<...>

— Но... сударыня... я не знаю... Вы, верно, ошиблись.

— Нет. Я — Матильда Луазель.

Ее приятельница ахнула:

— Бедная моя Матильда, как ты изменилась!

— Да, мне пришлось пережить трудное время, с тех пор как мы с тобой расстались. Я много видала нужды... и все из-за тебя!..

— Из-за меня? Каким образом?

— Помнишь то бриллиантовое ожерелье, что ты дала мне надеть на бал в министерстве?

— Помню. Ну и что же?

— Так вот, я его потеряла.

— Как! Ты же мне вернула его.

— Я вернула другое, точно такое же. И вот уже десять лет, как мы за него выплачиваем долг. Ты понимаешь, как нам трудно пришлось, у нас ничего не было... Теперь с этим покончено, и сказать нельзя, как я этому рада.

Госпожа Форестье остановилась как вкопанная.

— Ты говоришь, вы купили новое ожерелье взамен моего?

— Да. А ты так ничего и не заметила? Они были очень похожи.

И она улыбнулась торжествующе и простодушно.

Госпожа Форестье в волнении схватила ее руки.

— О бедная моя Матильда! Ведь мои бриллианты были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот франков!..

ИВАН ТУРГЕНЕВ [3]

(Отрывки)

...Несмотря на свой возраст и почти уже законченную карьеру писателя, он придерживался в отношении литературы самых современных и самых передовых взглядов, отвергая все старые формы романа, построенного на интриге, с драматическими и искусными комбинациями, требуя, чтобы давали «жизнь», только жизнь — «куски жизни», без интриги и без грубых приключений.

Роман, говорил он,— это самая новая форма в литературном искусстве. Он с трудом освобождается сейчас от приемов феерии, которыми пользовался вначале. Благодаря известной романтической прелести, он пленял наивное воображение. Но теперь, когда вкус очищается, надо отбросить все эти низшие средства, упростить и возвысить этот род искусства, который является искусством жизни и должен стать историей жизни. <...>

Здесь не место анализировать творчество этого выдающегося человека, который останется одним из величайших гениев русской литературы. Наряду с поэтом Пушкиным, его другом [4], которым он страстно восхищался, наряду с поэтом Лермонтовым и романистом Гоголем, он всегда будет одним из тех, кому Россия должна быть обязана глубокой и вечной признательностью, ибо он оставил ее народу нечто бессмертное и неоцененное — свое искусство, незабываемые произведения, ту драгоценную и непреходящую славу, которая выше всякой другой славы! Люди, подобные ему, делают для своего отечества больше, чем люди вроде князя Бисмарка: они стяжают любовь всех благородных умов мира. <...>

Не было души, более открытой, более тонкой и более проникновенной, не было таланта, более пленительного, не было сердца, более честного и более благородного.

О РОМАНЕ[5]

(ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ПЬЕР И ЖАН»)

(В сокращении)

<...> Каковы основные признаки критика?

От критика требуется, чтобы он, без предвзятости, без заранее принятого решения, не поддаваясь влиянию той или иной школы и независимо от связей с какой бы то ни было группой художников, умел понимать, различать и объяснять все самые противоречивые стремления, самые противоположные темпераменты и признавать закономерность самых разнообразных художественных исканий.

Вот почему тот критик, который после *Манон Леско, Поля и Виржинии, Дон Кихота, Опасных связей, Вертера, Избирательного сродства, Клариссы Гарло, Эмиля, Кандида, Сен-Мара, Рене, Трех мушкетеров, Мопра, Отца Горио, Кузины Бетты, Коломбы, Красного и Черного, Мадемуазель де Мопен, Собора Парижской богоматери, Саламбо, Госпожи Бовари, Адольфа, Господина де Камор, Западни, Сафо*[6] и т д. еще позволяет себе писать: «То — роман, а это — не роман»,— кажется мне одаренным проницательностью, весьма похожей на некомпетентность.

Обычно такой критик понимает под романом более или менее правдоподобное повествование по образцу театральной пьесы в трех действиях, из которых первое содержит завязку, второе — развитие действия и третье — развязку.

Подобная форма композиции вполне приемлема при том условии, что одинаково допустимы и все остальные.

В самом деле, существуют ли правила, как писать роман, при несоблюдении которых произведение должно называться по-другому?

Если *Дон Кихот* — роман, то роман ли *Западня*? Можно ли провести сравнение между *Избирательным сродством* Гете, *Тремя мушкетерами* Дюма, *Госпожой Бовари* Флобера, *Господином де Камор* г-на О. Фейе и *Жерминалем* г-на Золя? Какое из этих произведений — роман? Каковы эти пресловутые правила? Откуда они взялись? Кто их установил? По какому принципу, по чьему авторитету, по каким соображениям?

Однако критикам этим как будто самым доподлинным и неоспоримым образом известно, что именно составляет роман и чем он отличается от другого произведения, которое не роман. Попросту же говоря, все дело в том, что, не будучи сами художниками, они примкнули к определенной школе и, по примеру ее представителей — романистов, отвергают все произведения, задуманные и выполненные вне их эстетических правил.

Проницательному критику, напротив, следовало бы выискивать именно то, что менее всего напоминает уже написанные романы, и по возможности толкать молодежь на поиски новых путей.

Все писатели, и Виктор Гюго и г-н Золя, настойчиво требовали абсолютного, неоспоримого права творить, то есть воображать или наблюдать, следуя своему личному пониманию задач искусства. Талант порождается оригинальностью, которая представляет собой особую манеру мыслить, видеть, понимать и оценивать. И критик, пытающийся определить существо романа соответственно представлению, составленному по романам, которые ему нравятся, и установить некие незыблемые правила композиции, всегда обречен бороться против темперамента художника, работающего в новой манере. Критику же, безусловно достойному этого имени, следовало бы быть только аналитиком, чуждым тенденций, предпочтений, страстей, и, подобно эксперту в живописи, оценивать лишь художественную сторону рассматриваемого им произведения искусства. Способность понимать решительно все должна настолько господствовать у него над личными вкусами, чтобы он мог отмечать и хвалить даже те книги, которые ему как человеку не нравятся, но которым он отдает должное в качестве судьи.

Однако большинство критиков, в сущности, только читатели, а это значит, что они распекают нас почти всегда понапрасну; если же хвалят, то не знают ни удержу, ни меры. <...>

Критик должен оценивать результат, исходя лишь из природы творческого усилия, и не имеет права быть тенденциозным.

Об этом писали уже тысячу раз. Но постоянно приходится повторять то же самое.

И вот вслед за литературными школами, стремившимися дать нам искаженное, сверхчеловеческое, поэтическое, трогательное, очаровательное или величественное представление о жизни, пришла школа реалистическая, или натуралистическая, которая взялась показать нам правду, только правду, всю правду до конца.

Надо с одинаковым интересом относиться ко всем этим столь различным теориям искусства, а о создаваемых ими произведениях судить исключительно с точки зрения их художественной ценности, принимая a priori * породившие их философские идеи.

Оспаривать право писателя на создание произведения поэтического или реалистического — значит требовать, чтобы он насиловал свой темперамент и отказался от своей оригинальности, значит запрещать ему пользоваться глазами и разумом, дарованными природой.

Упрекать его за то, что вещи кажутся ему прекрасными или уродливыми, ничтожными или величественными, привлекательными или зловещими, значит упрекать его за то, что он создан на свой особый лад и что его представления не совпадают с нашими.

Предоставим же ему свободу понимать, наблюдать, создавать, как ему вздумается, лишь бы он был художником. Но попытаемся подняться сами до поэтической экзальтации, чтобы судить идеали-

---

* Наперед, независимо от опыта *(лат.)*.

ста; ведь только тогда мы и сможем ему доказать, что мечта его убога, банальна, недостаточно безумна или недостаточно великолепна. А если мы судим натуралиста,— покажем ему, в чем правда жизни отличается от правды в его книге.

Вполне очевидно, что столь различные школы должны пользоваться совершенно противоположными приемами композиции.

Романисту, который переиначивает неопровержимую, грубую и неприятную ему правду ради того, чтобы извлечь из нее необыкновенное и чарующее приключение, незачем заботиться о правдоподобии; он распоряжается событиями по своему усмотрению, подготавливая и располагая их так, чтобы понравиться читателю, чтобы взволновать или растрогать его. План его романа — только род искусных комбинаций, ловко ведущих к развязке. Все эпизоды рассчитаны и постепенно доведены до кульминационного пункта, а эффект конца, представляющий собой главное и решающее событие, удовлетворяет возбужденное в самом начале любопытство, ставит преграду дальнейшему развитию интереса читателей и настолько исчерпывающе завершает рассказанную историю, что больше уж не хочется знать, что станется на другой день с самыми увлекательными героями.

Но романист, имеющий в виду дать нам точное изображение жизни, должен, напротив, тщательно избегать всякого сцепления обстоятельств, которое могло бы показаться необычным. Цель его вовсе не в том, чтобы рассказать нам какую-нибудь историю, позабавить или растрогать нас, но в том, чтобы заставить нас мыслить, постигнуть глубокий и скрытый смысл событий. Он столько наблюдал и размышлял, что смотрит на вселенную, на вещи, на события и на людей особым образом, который свойствен только ему одному и исходит из совокупности его глубоко продуманных наблюдений. Это личное восприятие мира он и пытается нам сообщить и воссоздать в своей книге. Чтобы взволновать нас так, как его самого взволновало зрелище жизни, он должен воспроизвести ее перед нашими глазами, стремясь к самому тщательному сходству. Следовательно, он должен построить свое произведение при помощи таких искусных и незаметных приемов и с такой внешней простотой, чтобы невозможно было увидеть и указать, в чем заключается замысел и намерения автора.

Вместо того чтобы измыслить какое-нибудь приключение и так развернуть его, чтобы оно держало читателя в напряжении вплоть до самой развязки, он возьмет своего героя или своих героев в известный период их существования и доведет их естественными переходами до следующего периода их жизни. Таким образом, он покажет, как меняются умы под влиянием окружающих обстоятельств, как развиваются чувства и страсти, как любят, как ненавидят, как борются во всякой социальной среде, как сталкиваются интересы обывательские, денежные, семейные, политические.

Его искусный замысел будет, следовательно, заключаться вовсе

не в том, чтобы взволновать или очаровать, не в захватывающем начале или потрясающей катастрофе, но в умелом сочетании достоверных мелких фактов, которые выявят окончательный смысл произведения. Чтобы уместить на трехстах страницах десять лет чьей-нибудь жизни и показать, каково было ее особенное и характерное значение среди всех других окружающих ее существований, автор должен суметь исключить из множества мелких, незначительных, будничных событий те события, которые для него бесполезны, и особенным образом осветить все те, которые остались бы незамеченными недостаточно проницательным наблюдателем, хотя они-то и определяют все значение и художественную ценность книги.

Разумеется, подобная манера композиции, столь отличная от старинного, понятного для всех способа, часто сбивает с толку критиков, и они не могут обнаружить эти тонкие, скрытые, почти незаметные нити, используемые некоторыми современными художниками вместо той единственной веревочки, которая звалась Интригой.

Словом, если вчерашний романист избирал и описывал житейские кризисы, обостренные состояния души и сердца, то романист наших дней пишет историю сердца, души и разума в их нормальном состоянии. Чтобы добиться желаемого эффекта, то есть взволновать зрелищем обыденной жизни, и чтобы выявить свою идею, то есть в художественной форме показать, что же представляет собою в его глазах современный человек, автор должен пользоваться только теми фактами, истинность которых неопровержима и неизменна.

Но даже становясь на точку зрения художников-реалистов, следует все же обсуждать и оспаривать их теорию, которую, по-видимому, можно выразить в таких словах: «Только правда, и вся правда до конца».

Так как цель их в том, чтобы делать философские выводы из некоторых постоянных и обычных фактов, им нередко приходится исправлять события в угоду правдоподобию и в ущерб правде, потому что

Бывает не всегда правдоподобна правда [7].

Реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать нам ее воспроизведение, более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность.

Рассказать обо всем невозможно, так как потребовалось бы писать минимум по книге в день, чтобы изложить те бесчисленные незначительные происшествия, которые наполняют наше существование.

Значит, необходим выбор, а это уже первое нарушение теории всей правды до конца.

Кроме того, жизнь состоит из событий самых разнообразных, самых непредвиденных, самых противоположных, самых разношер-

стных; она груба, непоследовательна, бессвязна, полна необъяснимых, нелогичных и противоречивых катастроф, которым место в *отделе происшествий.*

Вот почему художник, выбрав себе тему, возьмет из этой жизни, перегруженной случайностями и мелочами, только необходимые ему характерные детали и отбросит все остальное, все побочное.

Вот один из множества примеров.

Количество людей, умирающих каждый день от несчастных случаев, довольно велико на земле. Но можем ли мы сбросить черепицу с крыши на голову главного действующего лица или швырнуть его под колеса экипажа в самой середине повествования под тем предлогом, что нужно уделить место и несчастному случаю?

Далее, в жизни все идет по своему плану: события то ускоряются, то бесконечно затягиваются. Задача искусства, наоборот, состоит в том, чтобы осмотрительно подготовлять события, изобретать искусные скрытые переходы, освещать полным светом с помощью умелой композиции основные события, придавая всем остальным ту степень реальности, которая соответствует их значению; все это необходимо для того, чтобы заставить глубоко почувствовать ту особенную правду, которую требуется показать.

Показывать правду — значит дать полную иллюзию правды, следуя обычной логике событий, а не копировать рабски хаотическое их чередование.

На этом основании я считаю, что талантливые Реалисты должны были бы называться скорее Иллюзионистами.

К тому же, какое ребячество верить в реальность, если каждый из нас носит свою собственную реальность в своей мысли и в органах чувств! Различие нашего зрения, слуха, обоняния, вкуса создает столько истин, сколько людей на земле. И наш ум, получая указания от этих органов, обладающих различной впечатлительностью, понимает, анализирует и судит так, как если бы каждый из нас принадлежал к другой расе.

Итак, каждый из нас просто создает себе ту или иную иллюзию о мире, иллюзию поэтическую, сентиментальную, радостную, меланхолическую, грязную или зловещую, в зависимости от своей натуры. И у писателя нет другого назначения, кроме того, чтобы точно воспроизводить эту иллюзию всеми художественными приемами, которые он постиг и которыми располагает.

Иллюзию прекрасного, которая является человеческой условностью! Иллюзию безобразного, которая является преходящим представлением! Иллюзию правды, никогда не остающуюся незыблемой! Иллюзию низости, привлекательную для столь многих! Великие художники — это те, которые внушают человечеству свою личную иллюзию.

Не будем же возмущаться ни одной теорией, поскольку каждая из них — это лишь общее выражение анализирующего себя темперамента.

Две из этих теорий особенно часто подвергались обсуждению, но их противопоставляли одну другой, вместо того чтобы принять их обе: это теория романа чистого анализа и теория романа объективного. Сторонники анализа требуют, чтобы писатель неукоснительно отмечал малейшие этапы умственной жизни и потаеннейшие побуждения, которыми определяются наши поступки, а самому событию уделял бы второстепенное значение. Событие есть лишь отправной пункт, простая веха, только повод к роману. Следовательно, по их мнению, нужно писать такие повести, точные и сочиненные, где воображение сливается с наблюдением,— как у философа, который стал бы писать книгу о психологии,— то есть излагать причины, черпая их из самых отдаленных истоков, объяснять все почему всех желаний и распознавать все отклики души, побуждаемой к действию выгодой, страстями или инстинктом.

Сторонники объективности (какое противное слово!) имеют в виду, наоборот, дать нам точное воспроизведение того, что происходит в жизни; они тщательно избегают всяких сложных объяснений, всяких рассуждений о причинах и ограничиваются тем, что проводят перед нашим взором вереницу персонажей и событий.

По мнению этих писателей, психология в книге должна быть скрыта, подобно тому как в действительности она скрыта за жизненными фактами.

Роман, задуманный по этому принципу, выигрывает в отношении интереса, подвижности повествования, красочности, жизненной живости.

Итак, вместо того чтобы пространно объяснить душевное состояние какого-нибудь персонажа, объективные писатели ищут тот поступок или жест, который неизбежно будет сделан человеком в определенном душевном состоянии, при определенных обстоятельствах. Они заставляют героя вести себя с начала и до конца книги таким образом, чтобы все его поступки, все его порывы являлись отражением его внутренней природы, отражением его мыслей, желаний или сомнений. Они, следовательно, скрывают психологию, вместо того чтобы выставлять ее напоказ, и делают из нее остов произведения, подобный тем невидимым глазу костям, которые составляют скелет человеческого тела. Художник, рисуя наш портрет, не показывает же нашего скелета.

Мне кажется еще, что роман, написанный таким способом, выигрывает в отношении искренности. Прежде всего он правдоподобнее,— ведь люди, действующие вокруг нас, отнюдь не сообщают нам о побуждениях, которым они повинуются.

Необходимо считаться также с тем, что если мы, постоянно наблюдая людей, можем достаточно точно определить их характер, чтобы предвидеть их поведение почти при любых обстоятельствах, если мы с уверенностью можем сказать: «Такой-то человек, обладающий таким-то темпераментом, в таком-то случае поступит

так-то»,— из этого вовсе не следует, что мы сможем определить одну за другой все сокровенные последовательные извилины его мысли, непохожей на нашу мысль, все таинственные зовы его инстинктов, иных, чем у нас, все смутные побуждения его природы, органы которой, нервы, кровь и плоть, отличаются от наших.<...>

Умение здесь состоит только в том, чтобы не дать читателю угадать это *я* под различными масками, предназначенными скрывать его.

Но если с точки зрения полной точности чистый психологический анализ является спорным, он может все-таки дать нам столь же прекрасные произведения искусства, как и всякий другой метод работы.

Вот сейчас появились символисты. А почему бы и нет? Их мечта, как художников, достойна уважения; особенно же ценно в них то, что они сознают и не скрывают, как трудно создать произведение искусства.<...>

...Я понял, что самые известные писатели почти никогда не оставляли после себя более одного тома и что надо прежде всего найти и выбрать среди множества тем, предоставленных нашему выбору, ту тему, которая способна привлечь к себе все наши способности, все наше мужество, все наши творческие силы.

Позднее Флобер, с которым я иногда встречался, почувствовал ко мне расположение.<...>

Я работал и часто приходил к нему снова, чувствуя, что нравлюсь ему, потому что он в шутку стал называть меня своим учеником.

В течение семи лет я писал стихи, писал сказки, писал новеллы, написал даже отвратительную драму. Ничего из этого не осталось. Учитель прочитывал все, а потом в следующее воскресенье, за завтраком, приступал к критике, шаг за шагом внедряя в меня те два-три принципа, которые представляли собой итог его длительных и терпеливых поучений. «Если обладаешь оригинальностью,— говорил он,— нужно прежде всего ее проявить; если же ее нет, нужно ее приобрести».

«Талант — это длительное терпение». Необходимо достаточно долго и с достаточным вниманием рассматривать все то, что желаешь выразить, чтобы обнаружить в нем ту сторону, которая до сих пор еще никем не была подмечена и показана. Решительно во всем есть что-нибудь неисследованное, потому что мы привыкли пользоваться своим зрением не иначе, как вспоминая все высказанное до нас по поводу того, что мы созерцаем. Ничтожнейший предмет содержит в себе частицу неведомого. Надо его найти. Чтобы описать пылающий огонь или дерево на равнине, остановимся перед огнем и этим деревом и будем рассматривать их до тех пор, пока они не перестанут походить в наших глазах ни на какой другой огонь.

Именно так и вырабатывается оригинальность. <...>

В другом месте я изложил идеи Флобера о стиле [8]. В них много общего с теорией наблюдения, только что приведенной мною.

Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное, и никогда не следует удовлетворяться приблизительным, никогда не следует прибегать к подделкам, даже удачным, к языковым фокусам, чтобы избежать трудностей.

Можно передавать и описывать тончайшие ощущения, следуя этому стиху Буало:

Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно [9].

Для того чтобы выразить все оттенки мысли, вовсе нет надобности в том нелепом, сложном, длинном и невразумительном наборе слов, который навязывают нам сегодня под именем художественной манеры письма... <...> Постараемся лучше быть отличными стилистами, чем коллекционерами редких словечек.

В самом деле, гораздо труднее обработать фразу по-своему, заставить ее сказать все, даже то, чего она буквально не выражает, наполнить ее подразумеваемым смыслом, тайными и невысказанными намерениями, чем выдумать новые выражения или выискивать в недрах старых, забытых книг такие обороты речи, которые утратили для нас свое значение, перестали быть употребительными и звучат ныне, как мертвые письмена.

Впрочем, французский язык подобен чистой воде, которую никогда не могли и не смогут замутить вычурные писатели. <...> Наш язык — ясный, логичный и выразительный. Он не даст себя ослабить, затемнить или извратить. <...>

АЛЬФОНС ДОДЕ
(1840—1897)

Выдающийся французский писатель-реалист. Родился в семье фабриканта, с 15 лет работал учителем, потом — сотрудником парижских журналов. Крупное достижение Доде — роман «Малыш» (1868), который считается первым большим произведением о детях во французской литературе. В книге «Письма с моей мельницы» (1869) — цикле рассказов, очерков, зарисовок жизни Прованса — родного края Доде — впервые проявляется индивидуальная манера писателя, в которой лиризм соединяется с мягкой иронией. В книге показывается, как вторжение капитализма разрушает романтику природы Прованса и крестьянской жизни, и одновременно утверждается неуничтожимость романтических, поэтических устремлений человека.

В Провансе начинается действие и самого известного произведения Доде — трилогии о Тартарене («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона», 1872; «Тартарен в Альпах», 1885; «Порт Тараскон», 1890). Разоблачая в образе Тартарена нелепые претензии провинциального буржуа на героизм, Доде стремился встать на народную позицию. Отсюда тесная

связь стиля книг с традицией народного сатирического эпоса. В ряде последующих романов критический пафос ослабляется.

Однако значение творчества Доде для реализма было велико. В атмосфере широкого влияния натурализма на критический реализм второй половины XIX в. Доде противопоставлял требованию «объективности», фотографической точности широту обобщения, вымысел, лиризм.

НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТАРТАРЕНА ИЗ ТАРАСКОНА[1]

(Отрывок)

[Проявив «необыкновенную» храбрость при виде сидящего в клетке льва, Тартарен приобретает в Тарасконе славу неустрашимого охотника. Чтобы поддержать эту репутацию, он, в полном вооружении, отправляется в Алжир охотиться на львов. Приводим 5-ю главу второго эпизода романа.]

Перед ним простиралась дикая пустыня, заросшая причудливыми растениями, теми самыми восточными растениями, которые так похожи на ощетинившихся зверей. Их громадные тени, казавшиеся еще длиннее при бледном свете звезд, тянулись по земле во всех направлениях. С правой стороны неясно очерчивалась тяжелая громада гор — быть может, Атлас!.. Слева глухо рокотало невидимое море... Где же и водиться диким зверям, как не здесь?

Положив одно ружье перед собой, а другое взяв в руки, Тартарен стал на колено и замер в ожидании... Так он прождал час, другой... Никого!.. Тут он вспомнил, что знаменитые истребители львов, о которых он читал в книгах, никогда не ходят на охоту без козленка: они привязывают его, сами располагаются в нескольких шагах, дергают его за веревку, а он блеет. За неимением козленка тарасконец[2] решил прибегнуть к звукоподражанию и жалобно заблеял: «Мэ-э-э! Мэ-э-э!..» Сперва совсем тихо, ибо в глубине души он все-таки побаивался, как бы лев и правда его не услыхал... Затем, убедившись, что никто не появляется, заблеял громче: «Мэ-э-э!.. Мэ-э-э!..» Опять никого!.. Тогда, сгорая от нетерпения, он проблеял несколько раз подряд: «Мэ-э-э! Мэ-э-э! Мэ-э-э!..» — столь громогласно, что на козленка это уже мало было похоже, а скорее напоминало быка...

Внезапно впереди, в нескольких шагах от него, что-то темное, громадное припало к земле. Тартарен притаился... Это «что-то» нагнулось, обнюхало землю, отскочило... напружилось, пустилось вскачь, затем вернулось и вдруг остановилось как вкопанное... Вне всякого сомнения, это был лев!.. Теперь уже явственно были видны четыре короткие лапы, могучая шея и два глаза, два больших глаза, блестевших во тьме... На прицел! Пли! Бах! бах!.. Готово! Вслед за тем прыжок назад, охотничий нож крепко зажат в руке.

В ответ на выстрел тарасконца послышался отчаянный рев.

— Вот оно! — вскричал славный Тартарен и, широко расставив свои крепкие ноги, приготовился к битве со зверем, но зверю

было совсем не до этого: он с ревом умчался во всю прыть. Тартарен, однако, не шевелился. Он поджидал львицу... Совсем как в книгах!

На беду, львица не появлялась. Прождав часа три, тарасконец почувствовал, что силы ему изменяют. Было сыро, холодно, с моря дул резкий ветер.

«Что, если я посплю до рассвета?» — сказал он себе и, чтобы не схватить ревматизма, решил разбить палатку... Но — черт бы ее побрал, эту палатку: устройство ее оказалось столь хитроумным, столь хитроумным, что ему так и не удалось ее раскрыть.

Целый час он корпел, пыхтел — проклятая палатка все не раскрывалась... Бывают зонтики, которые так с нами шутят во время самого ливня... Выбившись из сил, тарасконец швырнул это приспособление на землю и, ругаясь, как истинный провансалец, лег прямо на него.

— Та-та, ра-та, та-ра-та!

— Это еще что?.. — подскочив, воскликнул Тартарен.

Это африканские стрелки трубили зорю в мустафских казармах... Истребитель львов в полном изумлении протер глаза... Онто думал, что кругом пустыня!.. А знаете, где он спал? На грядке артишоков, между цветной капустой и свеклой. В его Сахаре произрастали овощи... Совсем близко, на прелестном зеленом склоне Верхнего Мустафы, блестели обрызганные утренней росой белые алжирские виллы: точь-в-точь окрестности Марселя, его дачи и мызы.

У спящей природы был вид мещанки-огородницы, и это крайне удивило бедного Тартарена и привело его в прескверное расположение духа.

«Местные жители сошли с ума,— говорил он себе.— Разводить артишоки под носом у льва!.. Ведь я же все-таки не грезил... Львы сюда заходят... И вот доказательство...»

Доказательством являлись кровавые пятна, которые зверь, убегая, оставлял за собой. Нагибаясь над следом, то и дело оглядываясь по сторонам и сжимая револьвер в руке, отважный тарасконец шагал-шагал через артишоки и, наконец, вышел к полоске овса... Примятый овес, лужа крови, а в луже крови лежал на боку, с зияющей раной в голове... угадайте кто?

— Да лев же, черт побери!..

Увы! Осел, один из тех малюсеньких осликов, которых так много в Алжире и которых там называют «вислоухенькими».

ЖЮЛЬ РЕНАР

(1864—1910)

Французский писатель-реалист. Родился в деревне. Наибольшую известность Ренару принесла повесть «Рыжик» (1894), рисующая губительное влияние мира буржуазной семьи на ребенка. Вклад Ренара в литературу критического реализма связан с разработкой жанров повести, новеллы, ли-

рической миниатюры, реалистической драмы. В своих произведениях писатель обращается к жизни крестьян, теме, еще недостаточно освещенной критическими реалистами. Характерные черты творчества Ренара — гуманизм авторской позиции, критическое изображение буржуазной действительности, лиризм в описании сторон крестьянской жизни, связанных с природой.

САБО[1]

Нет, нет, не подумайте, что я явился в Париж обутый в сабо. Но вот из деревни я ушел действительно в сабо.

Давно уже я задумал перебраться на заработки в Париж.

Мать не соглашалась на мой отъезд и следила за мной; она боялась, что я вдруг исчезну, не спросив ее позволения.

Я вставал первым, и мать прислушивалась к моим шагам. Она слышала, как стучат сабо, и думала: «Не уйдет же он в сабо». Если я надевал штиблеты, она, вслушавшись, кричала мне со своей постели: «Куда это ты собрался в штиблетах? Сегодня, кажется, не праздник, ярмарки нет». Я отвечал: «Мама, я иду работать в поле; я надел штиблеты, потому что дождь и в поле можно увязнуть».

И я уже не смел уйти.

Но однажды утром я вышел из дому с штиблетами под мышкой, стуча как можно громче моими сабо.

Отойдя подальше от деревни, я перебросил через забор, отгораживающий наш луг, свои сабо — в знак прощания — и пустился в путь, на Париж. Когда мать привела корову на луг, она увидела пару сабо. Сначала она ничего не поняла, стала меня звать, вернулась домой, пошарила, нет ли там моих сабо, а потом, устав искать, уселась в уголок у камина, чтобы наплакаться вволю.

АНАТОЛЬ ФРАНС

(1844—1924)

Великий французский писатель, один из наиболее значительных представителей критического реализма рубежа веков. Франс (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо) родился в семье букиниста. В 1860-е гг., занимаясь журналистской деятельностью, примкнул к парнасцам.

Под влиянием парнасцев писал стихи (сб. «Золотые поэмы», 1873), затем увлекся учением И. Тэна, натурализмом (повесть «Тощий кот», 1879, и др.).

Имя Франса становится известным в 1880-х гг. (роман «Преступление Сильвестра Боннара», 1881). В эпоху переоценки духовных ценностей Франс апеллирует к разуму, к гуманности, призывает сохранить великое культурное наследие прошлого.

Франс обращается к вольтеровской традиции, возрождая жанр философского романа («Харчевня королевы Гусиные лапы», 1893; «Суждения господина Жерома Куаньяра», 1893). Борьба идей, а не характеров, скептико-философский тон повествования, вспомогательное значение сюжета определяют своеобразие жанра, избранного Франсом.

1896 год — год признания Франса. Он избран членом Французской Академии. И именно в эти годы политическая позиция писателя отмечена особой активностью. Он включается в дело Дрейфуса. 7 февраля 1898 г. Франс выступает свидетелем защиты на заседании суда по обвинению Золя в оскорблении военного суда. А 29 июля, когда Золя был лишен ордена Почетного легиона, Франс отказывается от своего ордена в знак протеста.

В эти годы писатель создает тетралогию «Современная история» («Под придорожным вязом», 1897; «Ивовый манекен», 1897; «Аметистовый перстень», 1899; «Господин Бержере в Париже», 1901). Сила критического изображения французской жизни конца века, активный гуманизм, носителем которого является в тетралогии ученый-латинист Бержере, народность делают тетралогию вершиной критического реализма во французской литературе 1890-х гг.

В 1901 г. был опубликован рассказ «Кренкебиль» — один из лучших французских реалистических рассказов. Для него характерны глубина социального анализа, критическое звучание, отчетливость авторской позиции.

В романе «На белом камне» (1904) Франс утверждает мысль о том, что социализм — это будущее человечества. Но после поражения первой русской революции (Франс неоднократно выступал в ее поддержку, основал Общество друзей русского народа и присоединенных к России народов) писатель испытал кризис мировоззрения. В гротескно-пародийном философском романе «Остров пингвинов» (1908) изложена концепция круговорота истории, мысль об отсутствии подлинного прогресса. Однако в книге еще более усиливается критическое изображение современной действительности, приобретающей гротескные черты. Это же касается романа о Великой французской революции «Боги жаждут» (1912) и сатирического романа «Восстание ангелов» (1914).

В начале первой мировой войны 70-летний писатель обращается к правительству с просьбой призвать его в действующую армию, пишет националистические статьи (сб. «На славном пути», 1915; «Что говорят наши убитые», 1916). Но вскоре он осознает ошибочность своей позиции.

Приветствуя Великую Октябрьскую социалистическую революцию, Франс вместе с А. Барбюсом пишет манифесты объединения прогрессивных деятелей культуры «Кларте», а в 1921 г. заявляет о своей солидарности с Коммунистической партией Франции.

В 1921 г. А. Франсу присуждается Нобелевская премия.

Франс придал критическому реализму рубежа веков особую философскую насыщенность.

КРЕНКЕБИЛЬ[1]

Александру Стейнлену[2] и Люсьену Гитри[3], которые сумели — один в серии превосходных рисунков, другой в прекрасном творении своего актерского таланта — поднять до высокого трагизма образ моего бедного уличного продавца.

I

Величие правосудия полностью выражено в каждом приговоре, который выносит судья от имени державного народа. Жером Кренкебиль, уличный зеленщик, познал всемогущество закона, когда был препровожден в исправительную полицию за оскорбление представителя власти. Очутившись на скамье подсудимых, в

великолепном и мрачном зале, он увидел судей и секретарей, увидел адвокатов, облаченных в мантии, судебного пристава с цепью на груди, жандармов, а за перегородкой — обнаженные головы молчаливых зрителей. Он заметил, что и сам сидит на возвышении, словно, представ перед судьями, обвиняемый тем самым получает право на какие-то мрачные почести. В глубине зала, между двумя членами суда, восседал председатель, г-н Буриш. Его грудь была украшена академическими пальмами. Бюст Республики и распятый Христос возвышались над судилищем, так что все законы божеские и человеческие нависли над головой Кренкебиля. Он ощутил истинный ужас. Не обладая философским складом ума, он не задумывался над тем, что в сущности означает этот бюст и распятие и совместимо ли пребывание Христа и Марианны [4] во Дворце Правосудия. Однако это могло бы стать темой для размышлений, поскольку учение о главенстве папы и каноническое право [5] по многим пунктам расходятся с конституцией Республики и Гражданским кодексом. Ведь декреталии [6] не отменены. Церковь Христова по-прежнему учит, что законна только та власть, которую она освятила. Французская же республика все еще считает себя независимой от папской власти. Кренкебиль мог бы не без оснований сказать:

— Господа судьи, ведь президент Лубе [7] не помазанник божий, а значит, водруженный над вами Христос, представляемый на земле папами и вселенскими соборами, вашу власть не признает. Либо его присутствие должно напоминать вам о правах церкви, коими отвергаются ваши права, либо оно не имеет никакого смысла.

На это президент Буриш мог бы возразить:

— Обвиняемый Кренкебиль, короли Франции постоянно не ладили с папой. Гильом де Ногаре [8] был отлучен от церкви и, однако, не сложил своих полномочий. Христос в залах суда — не Христос Григория VII и Бонифация VIII [9]. Это, если хотите, Христос евангельский, ни слова не знавший из канонического права и не ведавший о священных декреталиях.

Тогда позволительно было бы Кренкебилю ответить:

— Евангельский Христос был бунтарь. Более того, ему был вынесен приговор, который уже девятнадцать столетий все христианские народы считают величайшей судебной ошибкой. Уверяю вас, господин председатель, от его имени вы не имеете права приговорить меня даже к двум суткам ареста.

Но об истории, религии или социальных проблемах Кренкебиль и не помышлял. Он пребывал в изумлении. Окружавшие его атрибуты суда внушали ему мысль о величии правосудия. Проникнутый уважением, исполненный страха, он готов был согласиться с приговором судей и признать себя виновным. По совести, он преступником себя не считал, но чувствовал, как мало значит совесть какого-то зеленщика по сравнению с символами

закона и вершителями общественного возмездия. К тому же и адвокат наполовину убедил его в том, что он все-таки виновен.

Поверхностное и наспех произведенное следствие подтвердило тяготевшие над ним обвинения.

II. СЛУЧАЙ С КРЕНКЕБИЛЕМ

Жером Кренкебиль, зеленщик, ходил по городу, подталкивая свою тележку, и кричал: «Капуста, репа, морковь!», а когда у него был лук-порей, он кричал «Спаржа!», потому что порей — спаржа бедняков. И вот двадцатого октября, в полдень, когда он спускался по улице Монмартр [10], г-жа Байар, хозяйка башмачной лавки, вышла из своей двери и подошла к зеленщику. Пренебрежительно приподняв связку порея, она сказала:

— Не очень-то он хорош, ваш порей. Почем пучок?

— Пятнадцать су, хозяюшка. Лучшего не бывает.

— Пятнадцать су за три дрянных луковицы?

С презрением она швырнула их в тележку.

Тут подошел полицейский № 64 и сказал Кренкебилю:

— Проходите.

Пятьдесят лет с утра до вечера Кренкебиль только и делал, что проходил и проходил. Приказ полицейского показался ему вполне законным и совершенно в порядке вещей. Готовый повиноваться, он стал торопить покупательницу.

— Надо же выбрать! — сердито сказала башмачница.

Она снова перебрала все пучки порея, и, остановившись наконец на том, который показался ей самым лучшим, она прижала его к груди, подобно тому как святые на церковных картинах прижимают к себе пальмовые ветки.

— Даю четырнадцать су. Красная цена. Только схожу за ними в лавку, при себе денег нет.

И, держа в объятиях пучок лука, она направилась в свою лавку, куда только что вошла покупательница с ребенком на руках.

Тут полицейский № 64 вторично сказал Кренкебилю:

— Проходите!

— Я жду денег,— ответил Кренкебиль.

— Я вам не говорю, чтобы вы денег ждали; я говорю, проходите,— сухо повторил полицейский.

Между тем в своей лавчонке башмачница стала примерять голубые туфельки полуторагодовалому ребенку, так как покупательница торопилась. Зеленые головки порея покоились на прилавке.

Полвека толкая свою тележку по улицам, Кренкебиль научился повиноваться представителям власти. Но на сей раз он попал в необычное положение — между своим долгом и своим правом. Юридически мыслить он не умел. Он не понимал, что личное право не освобождает его от общественного долга. Он придал излишнее значение своему праву на получение четырнадцати су и

недостаточно подумал о своем долге везти тележку и идти все время вперед, все время вперед. Он не сдвинулся с места.

В третий раз полицейский № 64 спокойно и без раздражения приказал ему проходить. Не в пример бригадиру Монтосьелю, который всегда только угрожает и никогда не переходит к решительным действиям, полицейский № 64 скуп на предупреждения и скор на составление протокола. Видимо, таков его нрав. Человек он, правда, немного мрачный, но прекрасный служака и исполнительный солдат. Храбр, как лев, и кроток, как ребенок. Признает один только устав.

— Вы что, не слышите, когда вам говорят — проходите?

Кренкебиль продолжал стоять — и, казалось ему, по вполне уважительной причине. Он объяснил ее просто и безыскусственно:

— Ох, черт побери! Сказал уж я — денег жду.

Полицейский № 64 не стал вдаваться в подробности.

— В протокол попасть хотите? Пожалуйста, за мной остановки не будет!

На эти слова Кренкебиль устало повел плечами, посмотрел на полицейского скорбным взглядом, а затем обратил глаза к небу. И взгляд его говорил: «Видит бог! Что я, преступник какой? Смеюсь я, что ли, над правилами и распоряжениями о продаже с тележек? В пять утра был на рыночной площади. С семи часов уж руки так и горят от оглобель. Кричу, надрываюсь: «Капуста, репа, морковь!» Мне ведь уже шестьдесят. Заморился я. А вы так со мной говорите, словно я подымаю черное знамя восстания. Смеетесь вы надо мной, и шутки у вас жестокие!»

То ли полицейский не уловил выражения этого взгляда, то ли не счел все же возможным извинить неповиновение, только отрывистым и грубым тоном он повторил свою угрозу.

А на улице Монмартр именно в эту минуту скопилось особенно много экипажей. Фиакры, повозки, фургоны, омнибусы, подводы, напирая со всех сторон, казались одним сплошным месивом. Брань и крики так и носились над этим клокочущим, запруженным потоком. Извозчики через всю улицу обменивались с мясниками отборной, смачной руганью, а кондуктора омнибусов, считая, что всему виной Кренкебиль, обзывали его «грязным пореем».

На тротуаре затолкались зеваки, любители происшествий. И полицейскому, оказавшемуся в центре внимания, особенно захотелось поддержать свой авторитет.

— Ну что ж! — сказал он.

И вытащил из кармана засаленную книжку и огрызок карандаша.

Кренкебиль же, повинуясь какой-то внутренней силе, упорно ожидал своих денег. К тому же ни вперед, ни назад он теперь двинуться не мог. Да еще, на беду, его тележка зацепилась колесом за повозку молочника.

Он схватил себя за выбившиеся из-под фуражки волосы и завопил:

— Да толковал же я вам, что денег жду. Вот несчастье-то! Проклятие...

Все это выражало отнюдь не возмущение, а отчаяние, однако полицейский № 64 почувствовал себя оскорбленным. А так как в его сознании всякое оскорбление непременно облекалось в освященную традицией, привычную и без конца повторяемую — можно даже сказать ритуальную — формулу: «Смерть коровам»,— то и на этот раз он воспринял слова преступника именно в таком виде.

— А! Вы сказали: «Смерть коровам!» Ладно. Следуйте за мной.

Кренкебиль, изумленный и доведенный до отчаяния, вытаращил на полицейского выцветшие от солнца глаза и, заикаясь, голосом, исходившим откуда-то из затылка или из пяток, закричал, скрестив руки на синей блузе:

— Я сказал «Смерть коровам»? Я? О!..

Приказчики и мальчишки гоготали над арестованным. Это было по вкусу толпе, падкой на низменные и жестокие зрелища.

Только какой-то старик, очень грустный, одетый в черное, в цилиндре, протиснулся через толпу к полицейскому и сказал ему, не возвышая голоса, весьма вежливо и весьма твердо:

— Вы ошиблись. Он вас не оскорблял.

— Не вмешивайтесь не в свое дело,— ответил ему полицейский, обходясь без угроз, так как говорил с прилично одетым человеком.

Старик настаивал очень спокойно, но упорно. Полицейский предложил ему обратиться со своими показаниями к комиссару.

Кренкебиль продолжал кричать:

— Что это такое? Значит, я сказал «Смерть коровам»?! О!..

Он все повторял и повторял поразившие его слова, когда г-жа Байар, башмачница, вышла к нему с четырнадцатью су в кулаке. Но полицейский № 64 уже держал его за воротник, и г-жа Байар, рассудив, что незачем платить человеку, которого ведут в полицию, положила четырнадцать су в карман своего фартука.

Кренкебиль вдруг увидел, что его тележка задержана, сам он больше не свободен, что у него пропасть под ногами, а солнце уже не светит, и только пробормотал:

— Как же это так?..

Старый господин заявил комиссару, что, проходя по улице и задержавшись из-за скопления экипажей и давки, он стал случайным свидетелем происшествия и может утверждать, что полицейского никто не оскорблял и все это только простое недоразумение. Он сообщил свое имя и звание: доктор Давид Матье, старший врач больницы имени Амбруаза Паре [11], кавалер ордена Почетного легиона. В былые времена такого свидетельского показания

было бы совершенно достаточно, но в эту пору ученые во Франции считались неблагонадежными.

Арест Кренкебиля был признан правильным, ночь он провел в участке, а утром его в фургоне препроводили в арестный дом.

Тюремное заключение не показалось ему ни печальным, ни унизительным. Он принял его как неизбежность. Но что сразу же его удивило, так это чистота стен и плиточного пола. Он сказал:

— Уж что чисто, так чисто. Ей-богу, хоть ешь на полу.

Оставшись один, он захотел подвинуть скамейку и заметил, что она прикреплена к стене. Удивленный, он воскликнул:

— Вот так штука! Мне бы такого и не придумать!

Он сидел, крутил большими пальцами и все недоумевал. Тишина и одиночество угнетающе действовали на него. Ему было скучно, его беспокоило, куда дели его тележку, полную капусты, моркови, сельдерея, рапунцеля и салата. И он с тревогой все спрашивал себя: «Ой, куда же ее сунули?»

На третий день к нему пришел защитник, мэтр Лемерль, один из самых молодых парижских адвокатов и председатель секции во «Французской отечественной лиге».

Кренкебиль попытался рассказать ему все, что произошло, но было это ему очень трудно, так как говорить он не умел. Вероятно, и получилось бы что-нибудь связное, если бы ему хоть чуточку помогли. Но на каждое его слово адвокат недоверчиво покачивал головой и, роясь в бумагах, приговаривал:

— Гм! Гм! Об этом в протоколе не упоминается...

Потом, несколько утомленный, сказал, покручивая белокурые усы:

— В ваших интересах, пожалуй, лучше во всем сознаться. Я нахожу, что принятая вами система полного отрицания исключительно неудачна.

После этого Кренкебиль сознался бы во всем, если бы только знал, в чем сознаваться.

III. КРЕНКЕБИЛЬ ПРЕД ЛИЦОМ ПРАВОСУДИЯ

Председатель суда Буриш посвятил допросу Кренкебиля целых шесть минут. Этот допрос внес бы некоторую ясность, если бы обвиняемый отвечал на предложенные ему вопросы. Но Кренкебиль не привык к выступлениям, а в таком обществе почтение и страх и вовсе сковали ему язык. Он молчал, а председатель сам составлял за него ответы; они были убийственными. Председатель заключил:

— Следовательно, вы признаете, что вами было сказано: «Смерть коровам»?

— Я сказал «Смерть коровам», потому что господин полицейский сказал «Смерть коровам». Тогда и я сказал: «Смерть коровам!»

Ему хотелось втолковать, что, удивленный нелепым обвинением, недоумевая, он повторил эти странные, ложно ему приписанные слова, которых он, конечно, сам не говорил. Его восклицание «Смерть коровам?!» означало: «Да что вы! Разве я мог так выразиться?»

Господин председатель Буриш понял его иначе.

— Вы утверждаете,— сказал он,— что полицейский первый это выкрикнул?

Кренкебиль не стал объяснять. Это было слишком трудно.

— Вы не настаиваете. Правильно делаете,— сказал председатель. И велел позвать свидетелей.

Полицейский № 64, по имени Бастьен Матра, принес присягу говорить правду и только правду. Затем дал такие показания:

— Двадцатого октября я дежурил в полдень на улице Монмартр и заметил какого-то человека, видимо, разносчика, тележка коего стояла у дома номер триста двадцать восемь, что послужило образованию затора на улице. Я ему трижды приказывал проходить, но он отказался подчиниться моему приказу. В ответ же на предупреждение мое о составлении протокола, крикнул: «Смерть коровам!», что я счел за оскорбление.

Такое показание, твердое и четкое, суд выслушал с явной благосклонностью. Защита вызвала г-жу Байар, башмачницу, и г-на Давида Матье, кавалера ордена Почетного легиона, главного врача больницы имени Амбруаза Паре. Г-жа Байар ничего не видела и ничего не слышала. Доктор Матье находился в толпе, собравшейся вокруг полицейского, который приказывал торговцу проходить. Его показания сопровождались маленьким инцидентом.

— Я был свидетелем происшедшего,— сказал он.— Я заметил, что полицейский ошибается: его никто не оскорблял. Я подошел и заявил ему это. Полицейский, однако, зеленщика не отпустил, а мне предложил обратиться к полицейскому комиссару. Я это и сделал. Я повторил комиссару свое заявление.

— Можете сесть,— сказал председатель.— Судебный пристав, пригласите вторично свидетеля Матра. Когда вы, Матра, задержали обвиняемого, не указал ли вам господин доктор Матье на то, что вы ошибаетесь?

— Так точно, господин председатель, он меня оскорбил.

— Что он вам сказал?

— Он мне сказал: «Смерть коровам!»

В зале засмеялись и зашумели.

— Можете идти,— поспешил сказать председатель.

И предупредил публику, что при повторении недостойных выходок он велит освободить зал. Между тем защитник торжествующе потрясал рукавами своей мантии, а все присутствующие уже считали, что Кренкебиля оправдают. Тишина была восстановлена, и мэтр Лемерль поднялся. Он начал свою защитительную речь с превознесения работников префектуры:

— Эти скромные служители общества, получающие самое ничтожное вознаграждение, пренебрегают усталостью, постоянно оказываются перед лицом опасности и повседневно проявляют героизм. Это старые солдаты, они и теперь солдаты. Солдаты — это слово выражает все...

И мэтр Лемерль свободно воспарил к возвышенным суждениям о доблести воинов.

— Я сам принадлежу к тем,— говорил он,— кто не позволит задеть армию, национальную армию, я горжусь тем, что был в ее рядах...

Председатель склонил голову.

Действительно мэтр Лемерль был лейтенант в отставке. Он был также кандидатом от националистов в квартале Вьей-Одриэт.

Он продолжал:

— Безусловно, я не могу не признавать тех скромных и драгоценных услуг, которые стражи общественного порядка ежедневно оказывают славному населению Парижа. И я не посмел бы говорить перед вами, господа, в защиту Кренкебиля, если бы я усматривал в нем оскорбителя старого солдата. Моего подзащитного обвиняют в том, что он сказал «Смерть коровам!». Смысл этой фразы ясен. Перелистайте словарь рыночного жаргона, и вы прочтете: «Коровяк» — ленивый, бездельник; кто валяется, как корова, вместо того чтобы работать. «Корова» — тот, кто продался полиции, сыщик. «Смерть коровам!» — говорится в определенной среде. Но весь вопрос в том: как Кренкебиль это сказал? И даже сказал ли он это? Позвольте мне усомниться.

Я не подозреваю полицейского Матра в недобросовестности. Но он выполняет трудную работу, он иногда может и устать, измучиться, дойти до изнеможения. В таком случае он мог стать жертвой галлюцинации слуха. И если он говорит, господа, что доктор Давид Матье, кавалер ордена Почетного легиона, главный врач больницы имени Амбруаза Паре, светоч науки и человек из хорошего общества, крикнул «Смерть коровам», то мы, конечно, вынуждены признать, что Матра страдает навязчивыми идеями и, осмелюсь утверждать, одержим манией преследования.

Допустим даже, Кренкебиль крикнул «Смерть коровам!». Но надо еще уяснить себе, носит ли эта фраза, вылетевшая из его уст, характер преступления. Кренкебиль — незаконнорожденный сын разносчицы, погибшей от разврата и пьянства, наследственный алкоголик. Вы его видите: он совсем отупел после шестидесяти лет нищенского существования. Господа, вы признáете, что он невменяем!

Мэтр Лемерль сел, а г-н председатель прочитал сквозь зубы решение суда: Жером Кренкебиль был приговорен к двум неделям тюремного заключения и пятидесяти франкам штрафа. Суд вынес приговор, основываясь на показаниях полицейского Матра.

Когда Кренкебиля вели по длинным и темным коридорам зда-

ния суда, ему мучительно захотелось чьего-либо участия. Он обернулся к сопровождающему стражнику и трижды окликнул его:

— Служивый! Служивый!.. Эй! Солдатик! — И вздохнул: — Кто бы мне сказал полмесяца тому назад, что со мной этакое случится! — Потом заметил: — Быстро эти господа говорят. Хорошо говорят, но уж очень скоро. Разве с ними столкуешься... Ведь правда, служивый, уж слишком скоро говорят?

Но солдат шел, не отвечая и не поворачивая головы. Кренкебиль спросил:

— Что ж ты не отвечаешь?

Солдат молчал. Тогда Кренкебиль сказал ему с горечью:

— С собаками и то разговаривают. Почему ты со мной не говоришь? Боишься рот раскрыть — верно, изо рта воняет?

IV. ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО Г-НУ ПРЕДСЕДАТЕЛЮ СУДА БУРИШУ

Когда прочитали приговор и секретарь уже приступил к оглашению следующего дела, два-три адвоката и кое-кто из публики направились к выходу. Уходя, они и не думали о деле Кренкебиля, в сущности их совсем не заинтересовавшем. Один только Жан Лермит, гравер-офортист, невзначай очутившийся в здании суда, все еще размышлял о том, что ему довелось увидеть и услышать.

Положив руку на плечо мэтра Жозефа Обарре, он сказал ему:

— Следует отдать должное председателю Буришу, он сумел обуздать в себе бесплодные поиски любопытствующего ума и гордыню духа, стремящегося познать все. Сопоставив противоречивые показания полицейского Матра и доктора Давида Матье, судья вступил бы на путь, приводящий только к сомнениям и неуверенности. Метод, рекомендующий изучение фактов согласно законам критически мыслящего разума, не подходит для правильного судопроизводства. Если бы судья неосмотрительно последовал этому методу, его решениями руководили бы лично ему присущая способность мыслить, которая обычно не велика, и общечеловеческие слабости — явление постоянное. Чего стоили бы такие решения? Нельзя не согласиться, что знакомство с историей преступления не дает судьбе необходимой уверенности. Достаточно вспомнить случай с Уолтером Ролеем [12].

В один прекрасный день Уолтер Ролей, заключенный в лондонский Тауэр, трудился, как обычно, над вторым томом своей «Всемирной истории» и вдруг услышал во дворе какую-то бурную ссору. Он подошел к окну, поглядел на ссорящихся и снова взялся за работу в полной уверенности, что хорошо запомнил все подробности наблюдаемой сцены. Но, рассказывая о ней на следующее утро своему другу, тоже свидетелю и даже участнику происшествия, он был потрясен, заметив, как расходятся их наблюдения буквально во всем. Он задумался над тем, насколько трудно установить истинный ход отдаленных событий, если можно ошибиться

даже в том, что видишь собственными глазами,— и предал свою рукопись огню.

Будь судьи столь же щепетильны, как сэр Уолтер Ролей, они все свои протоколы побросали бы в огонь. Но они не имеют на это права. Отвергать правосудие, с их стороны — преступление. Можно отказаться знать, но нельзя отказаться судить. Те, кто требуют, чтобы решения суда были обоснованы методическим расследованием фактов,— опасные софисты и коварные враги гражданского и военного судопроизводства. У председателя Буриша слишком юридический образ мыслей, чтобы подчинять свои решения разуму и науке, выводы которых постоянно вызывают споры. Он судит, основываясь на догме и опираясь на традицию, так что его решения — нечто вроде церковных заповедей. Его приговоры каноничны. Я хочу сказать, что он руководствуется положениями некоторых священных канонов. Заметьте, например, что в свидетельских показаниях для него существенны не малоопределенные и обманчивые черты правдоподобия и правдивости, а признаки непреложные, постоянные и явные. Их весомость подкрепляется для него весом оружия. Что может быть проще и мудрее? Показания стража общественного порядка для него неопровержимы, так как, отвлекаясь от личности полицейского, он видит в нем нечто метафизическое — определенный номер по списку, категорию полиции в идеале. Не потому, что Матра (Бастьен), уроженец Чинто-Монте (Корсика), кажется ему неспособным ошибаться. Он и не думает, что Бастьен Матра особенно наблюдателен и умеет воспринимать факты точно и основательно. Короче говоря, ему важен не Бастьен Матра, а полицейский № 64. Человеку, знает он, свойственно ошибаться. Какой-нибудь Пьер или Поль могут ошибиться. Декарт и Гассенди, Лейбниц и Ньютон, Биша и Клод Бернар[13] могли в свое время впасть в ошибку. Мы все постоянно ошибаемся. Поводы к заблуждениям у нас неисчислимы. Чувственные восприятия и суждения разума являются источниками неверных представлений и порождают неуверенность. Нельзя полагаться на показания единственного свидетеля: «Testis unus, testis nullus» *. Но доверять номеру вполне возможно. Бастьен Матра из Чинто-Монте может ошибаться. Но полицейский № 64, абстракция от человеческой природы, не ошибается. Это — некая сущность. А сущность свободна от того, что свойственно человеку, что его волнует, портит, обольщает. Она чиста, неизменна и едина. Вот почему суд не задумался пренебречь показаниями доктора Давида Матье — просто человека, а признать то, что говорил полицейский № 64, ибо он — чистейшая идея, луч, снизошедший от бога на свидетельскую скамью.

Действуя таким образом, председатель Буриш обеспечивает себе некую непогрешимость, единственную, на какую может притя-

* Одно доказательство — не доказательство *(лат.)*.

зать судья. Когда дает показания человек, вооруженный саблей, надо прислушиваться к сабле, а не к человеку. Человек — существо презренное и может быть неправ. Иное дело сабля — она всегда права. Председатель Буриш глубоко проник в дух законов. Опорой общества является сила, и должно уважать силу как величайшую основу всякого общества. Правосудие — орган управления силы. Председатель Буриш знает, что полицейский № 64 — частица верховной власти. Верховная власть есть в каждом из ее служителей. Подорвать авторитет полицейского значит ослабить государство. Кто ест листок артишока, тот ест артишок, как говорит своим высоким стилем Боссюэ[14]. («Политика, извлеченная из Священного писания», passim *.)

В каждом государстве все мечи обращены в одну сторону. Направив их один против другого, можно ниспровергнуть Республику. Поэтому-то подсудимый Кренкебиль и был справедливо приговорен к двухнедельному тюремному заключению и пятидесяти франкам штрафа на основании свидетельских показаний полицейского № 64. Мне так и слышится, что председатель Буриш самолично излагает возвышенные и прекрасные побуждения, внушившие ему его приговор. Мне так и слышится, что он говорит: «Я осудил этого человека согласно показаниям полицейского № 64, поскольку полицейский № 64 есть эманация[15] государственной силы. И, чтобы признать мою мудрость, вам достаточно представить себе, будто я сделал обратное. Вы тотчас же увидите, как это было бы нелепо. Ведь если бы я судил против силы, мой приговор не был бы приведен в исполнение. Обратите внимание, господа, что судьям повинуются, только когда на их стороне сила. Без жандармов судья лишь жалкий мечтатель. Я пошел бы против самого себя, укажи я полицейскому, что он не прав. К тому же против этого и сам дух закона. Обезоруживать сильных и предоставлять оружие слабым — значило бы изменять социальный порядок, который я обязан охранять. Закон — это санкция установившегося беззакония. Кто и когда видел, чтобы правосудие противостояло завоевателям и узурпаторам? Утвердится какая-либо незаконная власть — и служителям закона только и остается, что признать ее законной. Главное — это форма, а преступление и невинность разделены между собой только толщиной листа гербовой бумаги.

От вас, Кренкебиль, зависело стать самым сильным. Если, выкрикнув «Смерть коровам!», вы объявили бы себя императором, диктатором, президентом республики, пусть даже муниципальным советником, уверяю вас, я вас не присудил бы к двухнедельному заключению и пятидесяти франкам штрафа. Я освободил бы вас от всякого наказания. Можете мне поверить».

Нет сомнения, что председатель Буриш изложил бы все имен-

---

* Повсюду *(лат.)*.

но таким образом, ибо мыслит он юридически правильно и знает обязанности судейского чиновника перед обществом. Он защищает устои общества последовательно и неизменно. Правосудие — явление социальное. Только те, кто превратно мыслит, требуют от него человечности и чувствительности. Судопроизводство следует точно установленным правилам, а не сентиментальным порывам и озарениям разума. Самое главное, не ищите в нем справедливости, оно не обязано быть справедливым, поскольку является правосудием; скажу вам даже больше: мысль о справедливом правосудии могла зародиться лишь в голове анархиста. Председатель Маньо [16], надо это признать, выносит справедливые решения. Но их отменяют — это и есть правосудие.

Настоящий судья весомость свидетельских показаний определяет по весу оружия. Это вы могли видеть в деле Кренкебиля и в других более знаменитых процессах [17].

Так говорил г-н Жан Лермит, расхаживая взад и вперед по Залу потерянных шагов [18].

Мэтр Жозеф Обарре, знакомый с судебными порядками, ответил ему, почесывая кончик носа:

— Если вам угодно знать мое мнение, то мне думается, что председатель Буриш вряд ли поднимался до таких метафизических высот. По-моему, приняв показания полицейского № 64 за выражение истины, он просто сделал то, что постоянно видел в судах. В подражании надо искать причину большинства человеческих поступков. Будешь поступать как принято, прослывешь порядочным человеком. Почтенными людьми называют тех, кто ничем не выделяется.

V. О ПОДЧИНЕНИИ КРЕНКЕБИЛЯ ЗАКОНАМ РЕСПУБЛИКИ

Очутившись снова в своей камере, Кренкебиль сел на прикованную к стене скамейку, преисполненный удивления и восторга. Он не знал, что судьи ошиблись. Внешнее великолепие заслонило от него внутреннюю несостоятельность судопроизводства. Ему и в голову не приходило, что прав он, а не судьи, чье представление о правоте было для него непостижимо: он не мог даже помыслить, чтобы в такой прекрасной церемонии был изъян. Ведь он не ходил к обедне, не бывал в Елисейском дворце [19] и никогда в жизни не видывал ничего прекраснее, чем суд исправительной полиции. Он очень хорошо помнил, что не кричал «Смерть коровам!». А приговор к двухнедельному тюремному заключению за эти слова был в его представлении высшей тайной, одним из тех символов веры, что слепо исповедуются верующими, некиим откровением, загадочным и ослепительным, внушающим благоговение и трепет.

Несчастный старик признавал себя виновным в том, что будто бы оскорбил полицейского № 64, так же как мальчик на уроке закона божия признает себя виновным в грехе Евы. Вынесенный

судом приговор гласил, что он крикнул «Смерть коровам!». Значит, он действительно крикнул «Смерть коровам!». Но каким-то таинственным, ему неведомым образом. Он оказался в мире сверхъестественного. Судебное решение было его апокалипсисом [20].

Если преступление было ему непонятно, то не более понятно было и наказание. Обвинительный приговор показался ему чем-то торжественным, религиозным, ослепительным и непостижимым, так что нельзя ни оспаривать его, ни хвалиться им, ни жаловаться на него. И случись ему в этот час увидеть председателя Буриша спускающимся к нему с разверзшегося потолка, с сиянием вокруг головы и с белыми крылышками, он не удивился бы этому новому проявлению судейской славы, а только подумал бы: «Мое дело все еще продолжается».

Наутро его навестил адвокат.

— Ну, как, старина? Не так уж плохо себя чувствуете? Бодрее! Две недели мигом пролетят. Особенно жаловаться не приходится.

— Да уж чего там, можно сказать, господа обходительные, такие вежливые; и грубого слова не молвили. Никогда бы не поверил. А солдат белые перчатки надел. Заметили?

— Если все взвесить, вы хорошо сделали, что сознались.

— Пожалуй.

— Кренкебиль, я к вам с доброй вестью. Один благотворитель, которого мне удалось заинтересовать вашим делом, передал вам через меня пятьдесят франков, для уплаты наложенного на вас штрафа.

— А когда вы мне дадите эти пятьдесят франков?

— Я внесу их в судебную канцелярию. Не беспокойтесь.

— Ну, не беда, я все равно благодарен этому господину.

И Кренкебиль пробормотал в задумчивости:

— Что-то со мной необыкновенное приключается.

— Не надо преувеличивать, Кренкебиль. Все это далеко не редкость.

— А не скажете вы мне, куда они девали мою тележку?

VI. КРЕНКЕБИЛЬ ПРЕД ЛИЦОМ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ

Отбыв наказание, Кренкебиль снова шел со своей тележкой по улице Монмартр, крича: «Капуста, репа, морковь!» Он не возгордился от происшедшего с ним, но и не стыдился. Тягостных воспоминаний у него не осталось. Как будто все это было в театре, во время путешествия или во сне. Ему особенно приятно снова ходить по слякоти, по городской мостовой и видеть над собой дождливое небо, мутное, как ручьи на улицах, славное небо родного города. Он останавливался на каждом углу пропустить стаканчик; потом легко и весело, поплевав на руки, чтобы смягчить мозоли, брался за оглобли и подталкивал тележку, а воробьи, та-

кие же ранние птахи, как и он, также ничего не имеющие и вынужденные искать себе пропитание на мостовой, взлетали стайкой при знакомом возгласе: «Капуста, репа, морковь!» Подошедшая старушка хозяйка спрашивала, перебирая сельдерей:

— Что случилось, папаша Кренкебиль? Недели три вас не видели. Неужто были больны? Ишь как побледнели.

— Доложу вам, госпожа Майош, что я будто рантье заделался...

В его жизни ничего не переменилось, разве только стал он почаще заглядывать в кабачок: все ему кажется, что нынче праздник и знаком-то он нынче со всякими благодетелями. Навеселе возвращается он в свою каморку. Растянувшись на тюфяке, он укрывается вместо одеяла мешками, которые ему когда-то дал торговец каштанами, и размышляет: «Тюрьма... Ничего не скажешь, там недурно; все есть. Да только дома лучше».

Но радоваться ему пришлось недолго. Вскоре он заметил, что покупательницы смотрят на него косо.

— Превосходный сельдерей, госпожа Куэнтро!

— Мне ничего не надо.

— Как так ничего? Воздухом, что ли, питаетесь?

А г-жа Куэнтро, хозяйка большой булочной, не удостаивая его ответом, гордо возвращалась к себе. Лавочницы и привратницы, недавно толпившиеся у его цветущей зеленью тележки, стали отворачиваться. Подъехав к башмачной мастерской «Ангел-хранитель», где когда-то начались его злоключения, он окликнул:

— Госпожа Байар, госпожа Байар, за вами еще с того разу пятнадцать су.

Но восседавшая за прилавком г-жа Байар даже голову не удостоила повернуть.

Всей улице Монмартр было известно, что папаша Кренкебиль вышел из тюрьмы, и вся улица знать его больше не хотела. Слух о его судимости долетел и до предместья, и до шумного перекрестка улицы Рише. Там, около полудня, он заметил, как г-жа Лора, его постоянная и хорошая покупательница, наклонилась над тележкой маленького Мартена и оглядывала большой кочан капусты. Ее волосы горели на солнце, словно золотые нити, уложенные большим пышным узлом. А маленький Мартен, бездельник, грязная скотина, божился, положив руку на сердце, что его товар самый лучший. У Кренкебиля сердце чуть не разорвалось от этого зрелища. Он направил свою тележку прямо на тележку Мартена и сказал г-же Лоре надтреснутым, жалобным голосом:

— Нехорошо делаете, что мне изменяете.

Госпожа Лора не родилась герцогиней, она сама это признавала. Ее представление об арестантском фургоне и тюрьме сложилось, конечно, не в светском обществе. Но порядочным человеком ведь можно быть повсюду. У каждого свое самолюбие, и кому понравится водиться с человеком, побывавшим в тюрьме? Ответи-

ла она Кренкебилю гримасой, как будто ее тошнит. И старый зеленщик, поняв, что его хотят обидеть, крикнул:

— Пошла ты, сука!

Госпожа Лора выронила свою капусту и завопила:

— Ах, вот как! Ты убирайся, старая кляча! Сам в тюрьме сидел, а еще людей оскорбляет!

Сохрани Кренкебиль хладнокровие, он никогда бы не попрекнул г-жу Лору ее профессией. Он слишком хорошо знал, что в жизни делаешь не то, что хочешь, и не сам выбираешь себе дорогу; а хорошие люди повсюду встречаются. Благоразумно следуя выработавшейся у него привычке, он никогда не интересовался домашней жизнью покупательниц и никого не презирал. Но тут он вышел из себя и трижды обозвал г-жу Лору потаскухой, стервой и девкой. Вокруг г-жи Лоры и Кренкебиля уже собрались любопытные, но те продолжали переругиваться все так же грубо и пустили бы в ход весь свой набор ругательств, не возникни перед ними полицейский, который стал как вкопанный и молчал, что сразу заставило их тоже застыть и замолчать. Все разошлись в разные стороны. Но эта ссора бесповоротно погубила репутацию Кренкебиля в предместье Монмартр и на улице Рише.

VII. ПОСЛЕДСТВИЯ

Старик удалился, бормоча:

— Конечно, шлюха. Такой другой и не сыскать...

Но, по правде говоря, не за это он ее упрекал. Он знал, кто она, и не презирал ее. Скорее уважал, видя, какая она бережливая и аккуратная. В былые времена они охотно беседовали друг с другом. Она рассказывала о своих родных, живущих в деревне. Оба, бывало, мечтали о маленьком садике и о том, как хорошо разводить кур. Славная была покупательница. Но когда он увидел, что она берет капусту у маленького Мартена, у такого бездельника и грязной скотины, его как ножом кольнуло, а презрительная гримаса довела до исступления, и...

Хуже всего было то, что не она одна обращалась с ним, как с шелудивой собакой. Никто его больше и знать не хотел. Все так же, как г-жа Лора, как булочница г-жа Куэнтро и как г-жа Байар, хозяйка «Ангела-хранителя»,— презирали и отталкивали его. Все общество, вот как!

Что же это такое? Пробыл две недели в тюрьме и даже пореем торговать не можешь! Разве это справедливо? Где же правда, когда доброму человеку только и остается, что помирать с голоду из-за каких-то маленьких неладов с полицейскими щелкоперами. А нельзя торговать, значит подыхай.

Он скис, как скисает слабое вино. Нагрубив г-же Лоре, он стал грубить всем. Привязавшись к пустяку, он отчитывал своих покупательниц и, уж поверьте, не стеснялся в выражениях. Чуть

замешкаются с выбором товара, он уже обзывал их пустомелями и голодранками, а в кабаке орал громче всех. Его приятель, торговавший на углу каштанами, просто не узнавал старика и все повторял, что этот чертов Кренкебиль истинный дикобраз. Отрицать не приходится: он стал грубияном, брюзгой и скандалистом... А все потому, что увидел несовершенство общества и мысли его спутались — ведь он не мог с легкостью, свойственной профессору Школы нравственных и политических наук, выразить свое суждение о пороках системы и необходимых реформах.

Несчастье сделало его несправедливым. Он срывал злобу на тех, кто ничего плохого ему не сделал, и не раз даже на тех, кто был слабее его. Случилось, что он дал пощечину Альфонсу, сынишке виноторговца, когда тот спросил, хорошо ли в кутузке. Ударив его, Кренкебиль сказал:

— Сопляк! Отца бы твоего в кутузку, богатеет тут, торгуя не вином, а отравой.

Ни слова, ни поступок не делали ему чести — нельзя бить детей и попрекать отцом, которого они не выбирали, как правильно заметил ему торговец каштанами.

Он совсем запил. Чем меньше зарабатывал, тем больше пил. Прежде бережливый и трезвый, он сам дивился такой перемене.

— Никогда пьяницей не был,— говорил он.— Неужто к старости разум теряешь?

Иногда он строго осуждал свое беспутство и лень:

— Ну, старина, куда ты теперь годишься!

Иногда, сам себя обманывая, он втолковывал себе, что выпить необходимо:

— Ведь надо когда-никогда и пропустить стаканчик, чтобы малость одюжить, ну и освежиться. Не иначе как в брюхе у меня что-то печет. А напитки, они освежают.

Он часто стал опаздывать на утренние торги, и ему доставался один негодный товар, который отпускали в кредит. Однажды утром, чувствуя, что ноги ослабли, а сердце не лежит к работе, он оставил в сарае свою тележку и весь день протолкался то у лотка старухи Розы, торгующей требухой, то у кабаков Центрального рынка. Под вечер, присев на какую-то корзину, он призадумался и осознал свое падение. Вспомнилось ему, какой он был сильный и как хорошо работал, вспоминалась и усталость, и порою хорошая выручка, вспомнилась длинная вереница дней, однообразных, но не бесплодных: вставал он до зари, еще затемно был на рыночной площади, дожидаясь начала торгов; искусно и ладно укладывал груды овощей в своей тележке; наспех, стоя, выпивал чашку черного кофе у тетушки Теодоры и привычными крепкими руками брался за оглобли; его крик, звонкий, как пение петуха, гулко раздавался в утреннем воздухе; ходил он по людным улицам, и вся его жизнь, честная и тяжелая жизнь человека-лошади, прошла в том, что целых полвека он доставлял на своем катящемся

лотке горожанам, замученным бессонницей и заботами, свежий дар зеленых огородов. Покачав головой, он вздохнул:

— Нет! Ушла моя прежняя сила, конченный я человек. Ходит, ходит кувшин по воду, да и голову сломит. А как судили меня, весь я переменился. Не тот уж я, вот оно как!

Мало-помалу он опустился окончательно. Человек в таком состоянии словно на мостовой лежит,— кто ни пройдет, тот и толкнет.

VIII. КОНЕЧНЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Пришла нищета, беспросветная нищета. Бывало, по возвращении из предместья Монмартр в кошельке у старого зеленщика полным-полно серебра, а теперь и гроша не водилось. Стояла зима. Старика прогнали из каморки, и ночевал он теперь под тележками в сарае. Дожди шли непрерывно, недели три подряд, сточные канавы переполнились, и сарай был почти весь затоплен.

Съежившись в своей тележке над грязными лужами, в обществе пауков, крыс и одичавших кошек, Кренкебиль размышлял в потемках. Целый день он ничего не ел, мешков из-под каштанов, служивших ему одеялом, у него теперь уже не было, и невольно он вспомнил, как в тюрьме его поили и кормили две недели подряд. Можно было позавидовать арестантам, которые не страдают от холода и голода. Вдруг он сообразил: «Да ведь знаю же я фокус,— а что, коли попробовать?»

Он поднялся и вышел на улицу. Было часов одиннадцать, не больше. Стояла промозглая погода, вокруг — полная темень. Падала изморозь, более пронизывающая и холодная, чем дождь. Редкие прохожие пробирались вдоль стен.

Кренкебиль прошел мимо церкви св. Евстафия [21] и свернул на улицу Монмартр. Там было пусто, лишь постовой полицейский неподвижно стоял на панели против церкви, под газовым фонарем, где вокруг пламени отсвечивал рыжеватой пылью мелкий моросящий дождик. Капли падали на капюшон полицейского, он, видно, совсем озяб; но, может быть, предпочитая оставаться на свету или же устав ходить, он все стоял и стоял под этим канделябром, словно видя в нем товарища, даже друга. Вздрагивающее пламя фонаря было в ночном одиночестве его единственным компаньоном. Неподвижность полицейского казалась какой-то нечеловеческой, отражение сапог на мокром тротуаре, обратившемся в сплошное озеро, неестественно удлиняло его рост, так что издали он напоминал некое чудовище — амфибию, наполовину вышедшую из воды. Вблизи, вооруженный, закутанный в капюшон, он казался воином-монахом. Крупные черты его лица, еще увеличенные тенью от капюшона, были спокойны и грустны. У него были густые, короткие, тронутые сединой усы. Это был старый служака, лет сорока.

Кренкебиль тихонечко подошел к нему и произнес чуть слышно и нерешительно:

— Смерть коровам!

Он стал ждать действия сакраментальных слов. Но ничего не последовало. Полицейский стоял неподвижно и все так же молча, со скрещенными под плащом руками. Его широко открытые глаза поблескивали в темноте и смотрели на Кренкебиля печально, внимательно и с презрением.

Кренкебиль удивился, но, верный своему решению, пробормотал:

— Я говорю: «Смерть коровам!» Вот вам!

Молчание тянулось долго, а мелкая, рыжеватая пыль дождя все падала, и кругом царила леденящая тьма. Наконец полицейский промолвил:

— Нельзя так говорить... Не положено так говорить. В вашем возрасте понимать надо... Идите своей дорогой.

— Что ж не арестовываете-то меня? — спросил Кренкебиль.

Полицейский покачал головой в мокром капюшоне.

— Всех пьянчужек задерживать, которые болтают не то, что надо,— хлопот много, да и к чему?

Кренкебиль, подавленный таким презрительным великодушием, долго стоял по щиколотку в воде и тупо молчал. Прежде чем отойти, ему захотелось объясниться:

— Не вам я сказал «Смерть коровам!». И никому другому. Была одна мысль...

Полицейский ответил беззлобно, но строго:

— Мысль ли какая, или что другое, а только не надо так говорить, когда человек службу несет и все претерпевать ему приходится, не дело оскорблять его непристойными словами... Еще раз предлагаю вам — идите своей дорогой.

Понурившись и вяло опустив руки, Кренкебиль побрел под дождем в темноту.

ГИ ДЕ МОПАССАН И ФРАНЦУЗСКИЕ РАССКАЗЧИКИ [22]

(Отрывки)

<...> Господин де Мопассан, бесспорно, один из превосходнейших рассказчиков в стране, где столько написано рассказов и притом хороших. Язык у него сочный, простой, безыскусный, поистине народный, за что мы и любим его всей душой. Он обладает тремя величайшими достоинствами французского писателя — ясностью, ясностью и еще раз ясностью. <...> Он великий живописец человеческого безобразия. <...> Быть может, он думает, что мир создан удачно, потому что полон неудачников и негодяев, пригодных для рассказов. В сущности, неплохая точка зрения для рассказчика. Однако легко представить себе и обратное,— что

г-н де Мопассан исполнен скорби и сострадания, удручен глубокой жалостью и втайне оплакивает все те горести, которые преподносит нам с великолепным хладнокровием.

АЛЬФОНС ДОДЕ [23]

(Отрывок)

<...> Он умел плакать и смеяться. В смехе его было что-то музыкальное и легкое, напоминающее насмешливую свирель молодого сатира в лесу. Я еще ничего не сказал о его единственном и несравненном произведении, о произведении, задуманном еще в юности, над которым он упорно работал почти до того самого дня, когда оборвалась его жизнь,— о «Тартарене из Тараскона», о трех «Тартаренах». Здесь он дал нам нашего Дон-Кихота или творение почти равное ему. Пожалуй, в этого тройного Тартарена вложено больше всего таланта и доброты, пожалуй, в нем больше всего выражена творческая индивидуальность Доде. Тартарен — народный тип, как Гаргантюа. Его все знают, он всем близок. Он может нравиться и изысканным умам и неучам. Он рожден на радость всему миру. А каким простодушием насыщена эта огромная жизнерадостность! Ничего злобного, ничего напоминающего резкую сатиру Севера; это прекрасная «шутка», насмешливое посвистывание птиц под черными соснами, в голубом, лазурном небе, нечто крылатое, нечто божественное. <...>

РЕЧЬ, ПРОИЗНЕСЕННАЯ НА ПОХОРОНАХ ЭМИЛЯ ЗОЛЯ НА КЛАДБИЩЕ МОНМАРТР [24]

(Отрывок)

<...> Теперь, когда творчество Золя встает перед нами во всей своей величественности, мы можем проникнуть в его сущность. Творчество Золя дышит добротой. Золя был добр. Как все великие люди, он сочетал в себе величие и простоту. Он был глубоко нравственный человек. Когда он рисовал порок, его кистью водили суровость и целомудрие. Сквозь чисто внешний пессимизм, сквозь мрачный колорит, лежащий на некоторых его страницах, отчетливо проступают глубокий оптимизм и упрямая вера в победу разума и справедливости. Его романы, представляющие собой исследования социолога, полны беспощадной ненависти к праздному и легкомысленному обществу, к порочной и тлетворной аристократии и бичуют главное зло нашего времени: могущество денег. Он был демократом, он никогда не льстил народу — он указывал ему на оковы, которые на него налагает невежество, и предостерегал от опасности, которую таит в себе алкоголь, отупляющий и отнимающий у него средства борьбы с угнетением, нищетой и позором рабства. Он нападал на общест-

венное зло всюду, где бы он его ни находил. Вот куда была направлена его ненависть. В свои последние романы он вложил всю свою страстную любовь к человечеству. Он предугадывал и предвидел новое, лучшее общество. <...>

Золя не только выявил судебную ошибку[25],— он разоблачил заговор всех сторонников насилия и угнетения, сплотившихся во имя того, чтобы убить во Франции социальную справедливость, республиканскую идею и свободную мысль. Его смелая речь пробудила Францию.

Благотворные последствия его выступления неисчислимы. Они раскрываются перед нами теперь во всем своем величии и во всей своей мощи. Они простираются бесконечно далеко: они вызвали к жизни движение в пользу социальной справедливости, которое уже не остановится. От него рождается новый порядок вещей, основанный на подлинной справедливости и на более глубоком понимании прав каждого из нас. <...>

Позавидуем же ему: его грандиозные творения и совершенный им великий подвиг служат украшением родины и всего мира. Позавидуем ему: судьба и его собственное сердце уготовили ему величайший жребий — он был этапом в сознании человечества.

РОМЕН РОЛЛАН
(1866—1944)

Великий французский писатель, в чьем творчестве представлена героическая линия критического реализма. Родился в г. Кламси (в Бургундии, образ которой запечатлен в повести «Кола Брюньон» и других произведениях Роллана), в семье нотариуса. Учился в Высшей нормальной школе в Париже. Занимался историей музыки и живописи, для чего Школа направила Роллана в Италию. Большое значение для творчества Р. Роллана имело знакомство с произведениями Гоголя, Гончарова, Тургенева и особенно Л. Толстого.

Литературный путь Роллан начал как драматург-неоромантик. Драмы «Людовик Святой» (1897), «Аэрт» (1898), «Настанет время» (1903) составили цикл «Трагедии веры». Однако уже в 1898 г. Роллан начинает создавать новый цикл «Театр Революции», в котором он переходит на позиции реализма. В цикл вошло 8 драм, написанных в 1898—1939 гг. Первая из них — «Волки» — на материале французской революции конца XVIII в. воссоздает ситуацию, близкую обстоятельствам дела Дрейфуса. Пьеса была снята сразу же после премьеры. К 1900 г. Роллан окончательно порывает с неоромантиками и разрабатывает программу создания подлинно народного театра (сб. «Народный театр», 1903). Призыв к демократизации театра — важный вклад Роллана в театральное движение эпохи. Наиболее значительное достижение писателя в реализации программы народного театра — драма «14 июля» (1902), где индивидуальные персонажи растворяются в образе коллективного героя — восставшего народа.

Черты романтизма в творчестве Роллана в значительной мере сохраняются в его реалистических произведениях, ибо он одержим поисками утраченного в империалистическую эпоху героического начала. Эти поиски приводят его к анализу жизни великих людей («Жизнь Бетховена», 1903; «Жизнь Микеланджело», 1907; «Жизнь Толстого», 1911). Результаты этого

анализа отразились в создании образа главного героя в романе-эпопее «Жан-Кристоф» (1904—1912), замысел которого возник у Роллана еще в конце XIX в. Гениальный немецкий музыкант, бунтарь в юности и мудрец в конце жизненного пути, Жан-Кристоф напоминает героев романтических произведений. Но в романе-эпопее на первый план выдвигается реалистический образ Европы рубежа веков, равного которому по масштабу литература того времени не знала. Действие романа начинается в Германии, затем переносится во Францию, Швейцарию, Италию. Почти накануне империалистической войны прозвучал голос Роллана, посвятившего свой роман «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и победят».

В 1914 г. Роллан закончил повесть «Кола Брюньон» (опубликована в 1918 г.), шедевр французской литературы, связанный с народной традицией, с духом оптимизма.

В годы первой мировой войны писатель выступил с позиций пацифизма и гуманизма и осудил политику враждующих государств (сб. «Над схваткой», 1915).

Победа Великой Октябрьской социалистической революции, которую Роллан приветствовал, и окончание войны знаменуют начало нового этапа в творчестве писателя.

Роллан оказал мощное влияние на развитие литературы. В романе «Жан-Кристоф» он как бы подвел итог развития двух крупнейших направлений XIX в.— критического реализма и романтизма, синтезировав лучшие, наиболее сильные черты обоих методов, раскрыв новые возможности реализма, продемонстрировав ряд его новых качеств, характерных для XX в.

КОЛА БРЮНЬОН

(Отрывок)

[Действие повести происходит в 1616 г. в г. Кламси. Герой повести, от имени которого ведется повествование-дневник, резчик по дереву Кола Брюньон, — подлинно народный персонаж, «галльский тип» (Роллан). На него обрушиваются всевозможные беды: война, чума, смерть жены, потеря всего имущества,— но ничто не в силах сломить Кола, его веры в свое призвание, его народного оптимизма. Особое значение Роллан придавал 13-й главе повести, в которой Кола Брюньон размышляет о роли книг в жизни человека. Приводимый отрывок раскрывает в яркой образной форме эстетические взгляды самого Р. Роллана.]

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ. ЧТЕНИЕ ПЛУТАРХА

Однажды Кола Брюньон, поскользнувшись, сломал ногу. Чтобы его развлечь, его друг Пайар принес ему «Жизнеописания знаменитых людей» Плутарха.]

<...> И я остался вдвоем с Плутархом Херонейским[1], маленьким пузатым томиком, поперек себя толще, в тысячу триста страниц, убористых и плотных, напичканных словами, как мелким зерном. Я подумал: «Тут хватит корму на три года, без передышки, для трех ослов».

Сперва я принялся разглядывать, в начале каждой главы, в круглых медальонах, головы всех этих знаменитых, отрезанные и завернутые в лавровые листья. Им не хватало только пучка петрушки в носу. Я думал:

«Какое мне дело до этих греков и римлян? Они умерли и

мертвы, а мы живы. Что они могут мне рассказать, чего бы я не знал не хуже их? Что человек весьма дрянной, хоть и занятный скот, что вино хорошеет с течением лет, а женщина нет, что во всех странах, и там и тут, большие маленьких грызут, а когда беда стрясется и с ними, маленькие смеются над большими? Все эти римские врали витийствуют пространно. Я красноречие люблю, но я их предупреждаю заранее: говорить будут не только они; я им позатыкаю клювы...»

Затем я снисходительно начал перелистывать книгу, рассеянно закидывая в нее скучающий взгляд, словно удочку в реку. И так и замер, друзья мои... Друзья мои, ну и улов!.. Не успевал поплавок подержаться на воде, как он нырял, и я вытягивал таких карпов, таких щук! Неведомых рыб, золотых, серебряных, усеянных самоцветными каменьями и рассыпавших вокруг целый дождь искр... И они жили, плясали, извивались, прыгали, шевелили жабрами и били хвостом! А я-то считал их мертвыми!.. Если бы теперь рухнул мир, я бы, кажется, не заметил; я следил за удочкой — вот уж клевало, вот уж клевало! Ну-ка, что за чудище вылезает из воды на этот раз?.. И трах — чудесная рыбина взлетает на лесе, с белым брюхом и в кольчуге, зеленой, как колос, или синей, как слива, сверкающей на солнце!.. Дни, которые я за этим провел (дни или недели!),— перл моей жизни. Благословенна моя болезнь!

И благословенны мои глаза, сквозь которые проникают в меня чудесные видения, замкнутые в книгах! Мои колдовские глаза, которые из-под узора жирных и узких значков, бредущих черным стадом по странице меж двух канав ее полей, воскрешают исчезнувшие воинства, рухнувшие города, римских витий и суровых вояк, героев и красавиц, водивших их за нос, широкий ветер равнин, лучезарное море, и синь восточных небес, и мир, который исчез!..

Передо мной проходит Цезарь, бледный, хрупкий и маленький, возлежащий на носилках, посреди рубак, которые идут за ним ворча, и этот обжора Антоний, который путешествует со своими поставцами, посудой и блудницами, объедается у опушки зеленой рощи, пьет, блюет и снова пьет, съедает за обедом восемь жареных кабанов и удит соленую рыбу, и размеренный Помпей, которого Флора кусает от любви, и Полиоркет в широкой шляпе и золотой мантии, на которой изображены Земля и небесные круги, и великий Артаксеркс, царящий, как бык, над черно-белым стадом своих четырехсот жен, и одетый Вакхом красавец Александр, который возвращается из Индии на колеснице, влекомой восемью конями, разубранной свежими ветками и пурпурными коврами, под звуки скрипок, свирелей и гобоев, который пьет и пирует со своими полководцами, украсив шляпы цветами, а его войско следует за ним с чашами в руках и женщины скачут, как козы... Ну разве это не чудесно? <...>

Я богат. Каждая повесть — каравелла, привозящая из Индии или Берберии драгоценные металлы, старые вина в мехах, диковинных зверей, пленных рабов... Что за молодцы! Какая грудь! Какие бедра!.. Все это мое. Царства жили, росли и умирали на забаву мне...

Что это за карнавал такой? Я словно становлюсь по очереди каждой из этих масок. Я забираюсь в их кожу; облекаюсь в их тело, в их страсти; и пляшу. При этом я и балетмейстер, я дирижирую музыкой, я старик Плутарх; это я, и не иначе, это я написал (ведь этакая мне счастливая мысль пришла!) все эти побасенки... Какое наслаждение чувствовать, как музыка слов и пляска фраз, кружа и смеясь, уносят тебя на простор, свободный от телесных уз, от мук, от старости!.. Дух — ведь это же господь бог! Хвала святому духу!

Иной раз, остановившись посреди рассказа, я присочиняю конец; затем сличаю создание моей фантазии с тем, которое изваяно жизнью или искусством. Когда его ваяло искусство, я нередко разгадываю загадку: ведь я же, старая лиса, знаю всякие хитрости и посмеиваюсь в бороду, что их пронюхал. Но когда ваяла жизнь, я подчас плошаю. Она лукавее нас, и ее выдумки почище наших. Вот уж буйная особа!.. И только в одном она никогда не разнообразит свой рассказ: это когда надо поставить точку. Войны, любовные страсти, веселые шутки — все кончается известным вам прыжком туда, в яму. Тут она повторяется всякий раз. Словно капризный ребенок, который, наигравшись, ломает свои игрушки. Я здесь, я кричу ей: «Грубое создание, да оставь же мне ее!» Отнимаю... Поздно! Игрушка сломана... И мне сладостно бывает баюкать, как это делает Глоди, обломки моей куклы. И эта смерть, возникающая, как бой часов, при каждом обороте стрелки, приобретает прелесть припева. Звоните, колокола, гуди, трезвон: динь-динь-дон!

«Я — Кир, покоривший Азию, властитель персов, и я прошу тебя, друг, не завидуй этой малости земли, прикрывающей мое бедное тело...»

Я перечитываю это надгробие, стоя рядом с Александром, который содрогается в плоти своей, ибо ему чудится уже собственный его голос, поднимающийся из-под земли. О Кир, Александр, насколько вы мне ближе, когда я вижу вас мертвыми! <...>

Что же волнует меня, что же привязывает меня к ним, как к родным? А то, что они мне родные, они — я, они — Человек.

Как мне жаль обездоленных бедняг, которым незнакомо наслаждение книгами! Ведь есть такие, которые высокомерно гнушаются прошлым и довольствуются настоящим. Глупее глупых утят, дальше собственного носа видеть не хотят! Да, настоящее — это хорошо. Но все хорошо, черт возьми, я загребаю одними руками и не морщусь перед накрытым столом. Вы бы на него не клепали, если бы отведали сами. Или же, друзья мои, у

вас плохой желудок. Я понимаю, что то, что обнял, держишь в объятьях. Но вы и обнимать не умеете, и милая ваша тоща. Вкусно и мало — в этом вкусу мало. Я предпочитаю много и вкусно... Довольствоваться настоящим можно было, друзья мои, во времена старика Адама, который ходил нагишом за неимением платья и, никогда ничего не видав, только и мог любить свое ребро. Но мы, которые имели счастье явиться после него в полный дом, куда наши отцы, деды и прадеды свалили и нагромоздили все то, что они скопили, мы были бы глупы весьма, если бы сожгли свои закрома под тем предлогом, что наша земля родит и сама!.. Старик Адам был дитя! Это я — старик Адам: потому что я тот же человек и за это время вырос. Мы одно с ним дерево, но только я выше. Всякий взмах топора, ранящий одну из ветвей, отдается в моей листве. Горе и радость мира — мои. Если кто страдает,— мне больно; если кто счастлив,— я смеюсь. И еще яснее, чем в жизни, я ощущаю в книгах это братство, которое нас связует, всех нас, и торбоносцев и венценосцев, ибо и от тех и от других ничего не остается, кроме пепла да пламени, которое, вобрав в себя лучшее, что есть в наших душах, возносится к небу, единое и многообразное, воспевая несчетными языками своих кровавых уст славу всемогущему<...>

НАРОДНЫЙ ТЕАТР [2]

(Отрывки)

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Недавно в Париже была предпринята попытка создать народный театр. Представители частных интересов и политические лидеры стремятся уже овладеть этим делом. Необходимо беспощадно отсечь от народного древа паразитов, пытающихся жить за его счет. Народный театр не есть предмет моды или дилетантская забава. Он — властное выражение нового общества, его голос, его мысль; и силою вещей, в период кризиса, театр становится боевым оружием в борьбе против обветшавшего и одряхлевшего общества. Позиция наша ясна и не допускает двусмысленных толкований. Отнюдь не требуется открывать новые старые театры, иными словами, новые по названию, а в действительности старые буржуазные театры, которые стараются кого-то обмануть, выдавая себя за народные. Надо создать Театр для Народа, творимый Народом. Надо создать новое искусство для нового общества.

ИЗ ЧАСТИ ВТОРОЙ («НОВЫЙ ТЕАТР»)

II. *Новый театр. Его материальные и моральные предпосылки.* <...> Каким условиям должен удовлетворять театр, чтобы быть действительно народным?

Не буду пытаться установить абсолютные правила: нужно быть благоразумным и помнить, что нет вообще хороших законов, но что они бывают хорошими только для определенного времени, которое проходит, и для определенной страны, которая не может служить мерилом для других стран. Народное искусство по своей сущности подвижно. Мало того что народ чувствует не так, как верхи общества, — существует много разновидностей народа: народ сегодняшний, вчерашний, народ того или другого города, того или другого квартала... Можно попытаться установить лишь средний критерий применительно к парижскому народу наших дней.

Первое условие, предъявляемое к народному театру: он должен давать отдых. Прежде всего он должен благотворно действовать на организм, доставлять физический и моральный отдых труженику, уставшему после рабочего дня. Дело архитектора будущего театра — позаботиться о том, чтобы дешевые места не были отныне местом пытки для зрителя. Дело поэтов — постараться, чтобы их произведения рождали радость, а не печаль или скуку.

Нужна большая самовлюбленность и желание порисоваться или же глупая ребячливость, чтобы предлагать народу новейшие продукты упадочного искусства, нередко заставляющие ломать голову даже праздных умников. Что же касается страданий, тревог и сомнений, одолевающих избранников общества, пусть они приберегут их для себя, у народа и так всего этого предостаточно.

Человек, глубже всех в наши дни понявший и полюбивший народ, Толстой, хотя он и сурово принизил гордыню искусства, сам не всегда умел уберечься от этой ошибки; призвание апостола, повелительная потребность проповедовать свою веру, требования художественного реализма оказались, на мой взгляд, во «Власти тьмы» сильнее его изумительной доброты. Такие произведения, мне кажется, способны скорее угнетающе действовать на народ, чем приносить ему пользу. Если бы мы предлагали ему подобные спектакли, он был бы в праве отвернуться от нас и пойти в кабак, чтобы заглушить там свои страдания. Надо быть безжалостным, чтобы пытаться развлечь народ, ведущий тяжелую жизнь, поднося ему картины такой же тяжелой жизни. Если и есть редкие умы, которым нравится «сосать свою меланхолию, как ласочка сосет яйцо»,— от народа нельзя требовать интеллектуального стоицизма аристократов. Он любит бурные зрелища, но при том условии, чтобы на сцене эти бури не подавляли — как это бывает в жизни — тех героев, с которыми он отождествляет себя. Примиряясь со многим в жизни и даже отчаиваясь во многом, народ исполнен требовательного оптимизма по отношению к героям своих мечтаний, и он страдает от мрачной развязки. Значит ли это, что ему нужна плаксивая мелодрама с благополучным концом? Конечно, нет. Эта грубая ложь действует на народ, как снотворное или наркотик, способствуя, подобно алкоголю, поддержанию в нем

косности. Отдых, которого мы хотим от искусства, не должен ослаблять духовную энергию. Наоборот!

Театр обязан служить источником энергии: таково второе условие. Необходимость избегать всего подавляющего и угнетающего — это требование негативное; оно должно быть дополнено положительными требованиями поддерживать и возбуждать душевную бодрость. Пусть театр, доставляя отдых народу, усиливает его способность к дальнейшей деятельности. Для простых и здоровых натур вообще не бывает полной радости без действия. Пусть же театр будет могучим стимулом к действию. Пусть народ обретет доброго попутчика, веселого, жизнерадостного, когда это нужно — героического, на руку которого он сможет опереться и бодрость которого заставит его позабыть о тяготах пути. Обязанность этого спутника — вести людей прямо к цели, привлекая в то же время их внимание ко всему тому, что можно видеть на обочине дороги.

Театр должен просвещать ум — в этом, по моему мнению, состоит третье условие народного театра. Он должен наполнять светом наш мозг, страшное вместилище призраков, темных уголков, чудовищ. Мы только что предостерегали против склонности художников воображать, будто всякая их мысль хороша для народа. Но не следует отстранять от него все, что заставляет думать. Мысль рабочего обычно отдыхает, в то время как его тело трудится, поэтому не мешает упражнять ее; и если действовать при этом умело, это может даже доставить ему удовольствие, подобно тому как всякому здоровому и сильному человеку доставляет удовольствие физическое упражнение, заставляющее его размять оцепенелые члены, долго пребывающие в бездействии. Пусть же учат народ видеть вещи, людей, самого себя и ясно судить обо всем этом.

Радость, сила и просвещение — вот три основных условия народного театра. Что же касается назидания, которое хотят к этому присоединить, уроков доброты и общественной солидарности, то, право, не стоит об этом хлопотать. Само существование постоянного театра, источника общих всем высоких эмоций, связывает — хотя бы на время — зрителей братскими узами. <...>

ИЗ ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ («ЗА ГРАНЬЮ ТЕАТРА»)

<...> Мы говорим в свою очередь: вы хотите создать народное искусство? Начните с создания народа — народа, который был бы достаточно свободен от забот, чтобы наслаждаться искусством, народа, который имел бы досуг, который не был бы раздавлен нуждой, непосильным трудом, народа, не одурманенного всяческими суевериями, фанатизмом справа и слева, народа — властелина своей судьбы, народа — победителя в борьбе, разыгравшейся в настоящее время. Фауст сказал:

«В начале было Дело».

ЖИЗНЬ БЕТХОВЕНА [3]

(Отрывки)

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

> Я хочу доказать, что тот, кто поступает достойно и благородно, тем самым обретает в себе силу переносить несчастья.
>
> *Бетховен*
> *(Венскому муниципалитету, 1 февраля 1819 г.)*

Вокруг нас душный, спертый воздух. Дряхлая Европа впадает в спячку в этой гнетущей, затхлой атмосфере. Мелкий материализм, чуждый всему возвышенному, сковывает мысль; он врывается в действия государственных деятелей и отдельных людей. Мир погибает, задушенный своим трусливым и подлым эгоизмом. Мир задыхается. Распахнем же окна! Впустим вольный воздух! Пусть нас овеет дыханием героев.

Жизнь трудна. Она стала повседневной борьбой для всех тех, кто не мирится с душевной посредственностью, борьбой чаще всего безотрадной, лишенной величия и радости, которую ведут молча, в одиночестве. Задавленные нуждой, тяжкими домашними заботами, обремененные бессмысленными обязанностями, бесплодно выматывающими силы, люди, которые ведут эту борьбу, без надежды, без единого проблеска радости, в большинстве случаев ведут ее порознь и лишены утешения протянуть руку своим братьям по несчастью, ибо не знают друг друга. Им приходится рассчитывать только на самих себя, и бывают минуты, когда даже самые сильные из них изнемогают в несчастье. Они взывают о помощи, зовут друга.

И вот для того чтобы прийти им на помощь, я хочу собрать вокруг них героических друзей, великие души, которые страдали во имя добра. Эти «Жизнеописания великих людей» взывают не к гордости честолюбцев — они посвящены несчастным. А ведь в сущности все несчастны. Протянем страждущим целительный бальзам священного страдания. Мы не одиноки в борьбе. Тьма, простершаяся над миром, прорезается чудесными огнями. Даже сейчас рядом с нами сияют два чистых пламени — пламя Справедливости и пламя Свободы: полковник Пикар и бурский народ [4]. Если им и не удалось разогнать этот сгустившийся мрак, они указали нам путь вспышкой молнии. Пойдем же вслед за ними, вслед за всеми, что боролись, как они, в одиночку, разбросанные по всем странам, во всех веках. Уничтожим преграды времени. Воскресим племя героев.

Я называю героями не тех, кто побеждал мыслью или силой. Я называю героем лишь того, кто был велик сердцем. Как сказал

один из самых великих, тот, о чьей жизни рассказывает эта книга: *«Я не знаю иных признаков превосходства, кроме доброты».* Если у человека нет величия души, он не может быть великим человеком, ни даже великим художником, ни великим деятелем, а лишь пустым истуканом для презренных толпищ; время поглотит их вместе, не оставив и следа. Что нам успех? Важно быть, а не казаться великим.

Жизнь тех, о ком мы попытаемся здесь рассказать, почти всегда была непрестанным мученичеством; оттого ли, что трагическая судьба ковала души этих людей на наковальне физических и нравственных страданий, нищеты и недуга; или жизнь их была искалечена, а сердце разрывалось при виде неслыханных страданий и позора, которым подвергались их братья,— каждый день приносил им новое испытание; и если они стали великими своей стойкостью, то ведь они были столь же велики в своих несчастьях. Так пусть же не слишком сетуют те, кому приходится тяжко: лучшие люди человечества разделяют их участь. Укрепимся их мужеством; а если у нас иссякнут силы, передохнем немного, положив голову им на колени. Они утешат нас. Из этих высоких душ струится поток спокойной силы и могучей доброты. И, даже не постигая до конца их творений, не слыша их голоса, мы прочтем в их глазах, в истории их жизни, что жизнь никогда не бывает более великой, более плодотворной — и более счастливой, — нежели в страдании.

* * *

Во главе этого героического отряда я отвожу первое место мощному и чистому душой Бетховену. Несмотря на все свои бедствия, он сам хотел, чтобы его пример мог служить поддержкой другим страдальцам: «Пусть страдалец утешится, видя такого же страдальца, как и он сам, который, вопреки всем преградам, воздвигнутым самой природой, сделал все, что было в его силах, дабы стать человеком, достойным этого имени». После долгих лет борьбы, одержав ценой сверхчеловеческих усилий победу над своим недугом и выполнив свой долг, который, как он сам говорил, состоял в том, чтобы вдохнуть мужество в несчастное человечество, этот Прометей-победитель ответил другу, взывавшему к богу о помощи: «Человек, помогай себе сам!»

Вдохновимся же этими гордыми словами. Последуем примеру Бетховена и возродим у людей веру в жизнь и в самого человека.

Ромен Роллан

Январь 1903 г.

* * *[5]

Дорогой Бетховен! Немало людей восхваляли его величие художника. Но он больше, чем первый из музыкантов. Он — самая героическая сила в современном искусстве. Он самый большой,

самый лучший друг всех, кто страдает и кто борется. Когда мы скорбим над несчастьями нашего мира, он приходит к нам, как он приходил когда-то к несчастной матери, потерявшей сына, садился за фортепиано и без слов утешал ее, плачущую, песней, смягчавшей боль. И когда нас охватывает усталость в нашей непрерывной, часто бесплодной борьбе против слишком мелких добродетелей и столь же мелких пороков,— какое несказанное благо окунуться в этот животворный океан воли и веры! Он заражает нас доблестью, тем счастьем борьбы *, тем упоением, которое дается сознанием, что жив в тебе бог. Кажется, что в своем ежечасном, постоянном общении с природой ** он как бы впитал в себя ее сокровенные силы. Грильпарцер [6], который поклонялся Бетховену с каким-то благоговейным страхом, говорил о нем: «Он достиг того опасного предела, где искусство сливается воедино со стихиями, дикими и своенравными». А Шуман пишет о симфонии до минор: «Сколько ее ни слушаешь, она всякий раз неизменно потрясает своей могучей силой, подобно тем явлениям природы, которые, сколь бы часто они ни повторялись, всегда наполняют нас чувством ужаса и изумления». Шиндлер [7], с которым Бетховен был наиболее откровенен, писал: «Он овладел духом природы». И правда, Бетховен — это сила природы; и поистине грандиозное зрелище — эта битва стихийной силы со всей остальной природой. <...> Страдалец, нищий, немощный, одинокий, живое воплощение горя, он, которому мир отказывает в радостях, сам творит Радость [8], дабы подарить ее миру. Он кует ее из своего страдания, как сказал он сам этими гордыми словами, которые передают суть его жизни и являются девизом каждой героической души:

Радость через Страдание.
Durch Leiden Freude ***.

НАТУРАЛИЗМ

Натурализм — одно из важнейших направлений во французской литературе XIX в. Социальной основой его возникновения является поражение революции 1848 г., подорвавшее веру в утопические идеи, в идеологию вообще.

Философской основой натурализма стал позитивизм. Позитивисты вслед за основателем этого учения Огюстом Контом провозгласили истин-

---

* «Я всегда счастлив, когда мне удается преодолеть какую-либо трудность» (письмо к бессмертной возлюбленной). «Я хотел бы прожить тысячу жизней... Я не создан для спокойной жизни» (Вегелеру, 16 ноября 1801 г.).— Р. Р.

** «Бетховен преподал мне науку природы и помогал мне в ее изучении, как помогал и в музыке. Его восхищали не законы природы, но ее изначальное могущество» (Шиндлер).— Р. Р.

*** К графине Эрдеди, 10 октября 1815 г.— Р. Р.

ным только знание, полученное опытным путем и тем же путем проверяемое. Литературные предпосылки натурализма связаны с творчеством Г. Флобера, с его теорией «объективного», «безличного» искусства, а также с деятельностью «искренних реалистов» (Шанфлери, Дюранти, Курбе).

Основоположником эстетики натурализма был Ипполит Тэн. В его трудах заложен основной принцип натурализма как метода: уподобление искусства науке.

У истоков натурализма стоит роман Гонкуров «Жермини Ласертэ» (1864). В 1870-е гг. во главе натуралистов становится Эмиль Золя. В теоретических работах он обосновал основные принципы натурализма. В его художественном творчестве черты натурализма переплетаются с чертами критического реализма, и этот синтез производит на читателей такое сильное впечатление, благодаря которому натурализм, вначале отвергаемый читающей публикой, получает признание. Золя достигает триумфа, опубликовав в 1877 г. роман «Западня». Он сумел сплотить вокруг себя молодых писателей, составивших ядро натуралистской школы (Сеар, Энник, Мирбо, Гюисманс, Алексис и др.). Важнейшим этапом в ее деятельности стало создание книги рассказов «Вечера в Медане» (1880).

В 1880-е гг. натуралисты пытались обновить театр (Э. Золя, П. Алексис, О. Метенье и др.). Золя не был крупным драматургом, но его теоретические работы, инсценировки его романов, ставившиеся на сцене передового Свободного театра и на многих сценах мира, образовали в рамках движения европейских драматургов за «новую драму» особое направление.

В эти же годы сказались слабые стороны натурализма: отсутствие глубоких обобщений, физиологизм, нагромождение деталей. Обнаружилось расхождение между натуралистами. В 1887 г. после выхода романа Золя «Земля» натуралистская школа раскололась.

Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине века все более отходят от действительности в область грез, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Творчество Бальзака становится для натуралистов образцом. Начиная с «Жермини Ласертэ» натуралисты обращаются к низам общества, им присущ подлинный демократизм. Натуралисты расширяют область изображаемого в литературе. Для них нет запрещенных тем. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает в их глазах значение подлинной эстетической ценности.

Для метода натурализма характерно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором. Он может писать только о том, что изучил. Отсюда изображение лишь «куска действительности», воспроизведенного с фотографической точностью, вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего) — образ как статистическая средняя, отказ от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле; место сюжета («выдумки») занимает описание и анализ; автор эстетически нейтрален по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого; анализ общества осуществляется преимущественно по биологическим законам, на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли; мир у натуралистов предстает в статике, как нагромождение деталей; писатель не стремится предсказать будущее.

Натурализм испытывал влияние других методов, тесно сближался с импрессионизмом и реализмом. Значение натурализма для реалистического искусства связано со стремлением к правде, широким введением документов, фактов, художественным освоением новых пластов действительности, развитием ряда жанров (аналитический роман, очерк и т. д.).

ИППОЛИТ ТЭН

(1828—1893)

Основоположник теории натурализма. Учился в Высшей нормальной школе (Париж). С 1864 г. профессор эстетики в Школе изящных искусств. Член Французской Академии (1878). В первом значительном труде «Французские философы XIX века» объявил величайшими философами позитивистов Конта, Милля и Спенсера. В очерке «Бальзак» (1858) закладываются основы натуралистической эстетики. Для ее формирования важнейшим событием было появление труда Тэна «История английской литературы» (1863—1865). Во «Введении» к этому изданию Тэн изложил теорию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натурализма.

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ. РАЗДЕЛ V

(В сокращении)

Возникновению <...> первоначального нравственного состояния содействуют три различных источника: *раса, среда* и *момент*. Под словом *раса* мы разумеем то врожденное наследственное предрасположение, которое человек вносит за собой в мир и которое обыкновенно сопровождается явственными отклонениями, смотря по темпераменту и организму. Оно меняется для каждого. Разновидности, естественно, бывают и между людьми, как бывают между быками и лошадьми. Есть разновидности энергические и умные, есть тихие и ограниченные: одни способны на высшее понимание и творчество, другие осуждены довольствоваться начальными идеями и открытиями. <...> Тут, очевидно, есть сила, обозначенная до такой степени ярко, что несмотря на значительные отклонения, сообщаемые двумя другими двигателями, она все-таки остается преобладающей, и какая-нибудь раса, как, например, древний арийский народ, рассеянный от Ганга до Гебридов, поселившийся во всех климатах, стоящий на всех ступенях цивилизации, преобразованный тридцатьювековой революцией, все-таки обнаруживает в своих языках, религиях, литературах и философиях кровное и духовное родство, связывающее и до сих пор его отрасли. <...> Таков первый и самый изобильный источник основных свойств, дающих начало историческим событиям, и если его сила бросается в глаза с первого раза, то потому, что он не простой источник, а нечто вроде озера или глубокого бассейна, куда вливали воды свои остальные источники в продолжении неисчислимого ряда веков.

Определив таким образом внутреннюю структуру расы, необходимо рассмотреть *среду*, в которой раса эта живет, потому что человек не один в мире. Его окружает природа и другие люди. На первобытный и постоянный склад ума ложатся случайные и второстепенные обстоятельства, а физические или социальные условия изменяют или пополняют природный характер. Иногда влияет

климат. <...> Присмотритесь внимательнее к регулирующим инстинктам и коренным способностям какой-нибудь расы, — другими словами, к тому умственному направлению, в силу которого эта раса теперь думает и действует,— чаще всего вы откроете в нем результат одного из этих долговременных положений, тех окружающих обстоятельств, тех постоянных и колоссальных давлений, которые действовали на людей, как в общей их массе, так и на каждого порознь, не переставали гнуть и клонить их своим усилием из поколения в поколение. <...>

Существует, однако ж, третий род причин, потому что рядом с внешними и внутренними силами существует еще произведение, созданное их соединенным усилием, которое, в свою очередь, участвует в совершении последующего произведения. Кроме постоянного импульса и данной среды, есть еще приобретенная скорость. Когда действуют национальный характер и окружающие обстоятельства, то действуют не на чистую страницу, но на страницу, где уже обозначены отпечатки. Смотря по тому, в тот или другой *момент* берете вы страницу — отпечаток на ней будет различен, а довольно этого, чтобы общий результат был различен. Возьмите, например, два момента какой-нибудь литературы или искусства — французскую трагедию при Корнеле и при Вольтере, греческий театр при Эсхиле и при Еврипиде, латинскую поэзию при Лукреции и при Клавдиане [1], итальянскую живопись при Винчи и при Гвидо [2]. Конечно, в каждой из этих крайних точек общая концепция не изменилась,— задача состоит в изображении кистью и пером все того же человеческого тела; форма стиха, постройка драмы, тип тела — все это осталось. Но в числе прочих различий не последнюю роль играет уже то, что один из художников предшественник, а другой последователь <...>. В каждой из <...> эпох господствовала известная преобладающая концепция; люди в продолжение двухсот или пятисот лет стремились к известному идеалу человека: в средних веках к идеалу рыцаря и монаха, в наш классический век к идеалу царедворца и краснобая. Эта творческая и мировая идея захватывала всю среду деятельности и мысли и, покрыв мир своими невольно систематическими произведениями, ослабела, потом исчезла, а на ее месте выступила новая идея, предназначенная на такое же безраздельное преобладание и на такое же многообразное творчество. Согласитесь, что вторая идея зависит частью от первой и что первая, соединяя свое действие с проявлениями национального духа и окружающих обстоятельств, придаст возникающему порядку свое направление и свою форму. <...> ...Хотя средства изучения неодинаковы в нравственных и физических науках, тем не менее материал обоих один и тот же и состоит равным образом из сил, направлений и величин, а потому у тех и у других окончательный вывод получается решением того же правила (окончательный итог есть сумма данных, вполне определяемых величиною и направлением производящих сил.—

Из опущенного текста.— *Состав.).* Вывод бывает более или менее — смотря по тому, велики или малы основные силы и более или менее направлены они в одну сторону, а также смотря по тому, соединяются ли различные действия расы, среды и момента для взаимного действия или для взаимного уничтожения друг друга. Этим именно путем объясняется продолжительное бессилие или блестящий успех, обнаруживающиеся неправильно и без видимой причины в жизни народа; причины их кроются во внутреннем совпадении или противоречии. Таково было совпадение, когда в семнадцатом столетии общительный характер и врожденная разговорная наклонность во Франции встретились с салонными привычками и моментом ораторского анализа; когда в девятнадцатом веке гибкий и глубокий германский ум встретился с эпохой философских синтезов и космополитической критики. Таково было противоречие, когда в семнадцатом столетии грубоватый и объединившийся английский ум неловко опробовал усвоить себе новейшую вежливость, когда в шестнадцатом столетии светлый и прозаический французский ум бесполезно пытался возродить живую поэзию. <...> Можно с полнейшим убеждением сказать, что неизвестное творчество, к которому уносит нас течение времени, будет всецело вызвано и управляемо тремя основными началами <...>, что если мы <...> желали бы теперь составить себе некоторое понятие о своей будущей судьбе, то наши предположения должны непременно основываться на рассмотрении этих сил; потому что, исчисляя их, мы берем полный круг действующих сил, и, рассмотрев расу, среду, момент, т. е. внутреннее побуждение, давление извне и приобретенную скорость, мы тем самым не только исчерпаем все действительные, но даже и все возможные причины движения.

ЭДМОН И ЖЮЛЬ ДЕ ГОНКУР

Братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) де Гонкур — выдающиеся французские писатели, заложившие основы натурализма и импрессионизма во французской литературе. Родились в семье провинциальных дворян. Вершина их творчества — роман «Жермини Ласертэ» (1864). Жизнь служанки, ее трагедия стали предметом исследования писателей. Предисловие к роману — один из первых манифестов зарождающегося натурализма. Гонкуры разработали методику «клинического анализа» — новую разновидность психологизма: «научное наблюдение» за скрытыми, часто постыдными сторонами внутренней жизни, которое проливает свет на внешне алогичные поступки героев.

Гонкуры создали импрессионистический стиль, в котором смена мыслей вытесняется передачей мгновенных ощущений. Одним из решающих средств в создании этого стиля стал внесенный ими в литературу импрессионистический пейзаж.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ РОМАНА «ЖЕРМИНИ ЛАСЕРТЭ»

Предлагая эту книгу, мы должны попросить извинения у публики и предупредить ее о том, что она там найдет.

Публика любит выдуманные романы; этот роман правдивое произведение.

Она любит книги, герои которых делают вид, что вращаются в обществе; эта книга отражает улицу,

Она любит небольшие шаловливые произведения, мемуары девиц, признания алькова, эротическую грязь и скандал, картинно развертывающийся на оконных выставках книжных магазинов; то, что ей предлагают,— произведение строгое и чистое. Пусть не ожидают найти обнаженную фотографию наслаждения; предлагаемый роман представляет клиническое исследование любви.

Публика любит также успокаивающие чтения, приключения, оканчивающиеся хорошо, измышления, не нарушающие ни ее пищеварения, ни спокойствия ее духа; эта книга с своей печальной и сильной фабулой написана в противоречие ее привычкам и может повредить гигиене.

Для чего же мы написали ее? Разве только для того, чтобы привести в негодование публику и оскорбить ее вкус?

Нет.

Живя в XIX веке, в эпоху всеобщего голосования, демократии, либерализма, мы задали себе вопрос: неужели так называемые «низкие классы» не имеют право на роман, неужели этот низший «свет» — народ — должен оставаться под литературным запрещением и пользоваться презрением авторов, обходивших до сих пор молчанием душу и сердце, которые у него могут оказаться? Мы задали себе вопрос, могут ли быть в наше время равенства для писателя и для читателя классы общества, недостойные изображения, слишком низкие горести, драмы слишком дерзкие и несчастные, происшествия слишком неблагодарные. Нам было любопытно узнать, совершенно ли непригодна условная форма забытой литературы исчезнувшего общества — трагедия; вызовут ли участие, волнение и жалость в стране без каст и признанной законом аристократии несчастия маленьких и бедных людей в той же степени, как несчастия знатных и богатых; одним словом, могут ли слезы, которые проливают в низах общества, так же вызвать слезы у читателя, как заставляют плакать слезы, проливаемые в высших слоях общества.

Эти мысли побудили нас в 1861 году написать скромный роман — «Сестра Филомена», они же заставляют нас теперь выпустить «Жермини Ласертэ».

Теперь пускай клевещут на эту книгу; это не важно для нее. Теперь, когда роман расширяется и растет, когда он начинает принимать серьезную, страстную и живую форму литературного

исследования и социального изучения, теперь, когда благодаря анализу и психологическим изысканиям он становится историей современных нравов и принимает на себя обязанности науки, он имеет право предъявить требование на такую же свободу и откровенность. И пусть он стремится к искусству и истине, пусть он показывает нищету и не даст забыть о ней счастливым Парижа, пусть он обратит внимание светских людей на несчастия, с которыми мужественно борются дамы-благотворительницы, на то, что раньше королевы показывали своим детям в больницах: живое страдание человеческое, научающее милосердию. Пусть роман проникнется этой религией, которую в прошлом веке определяли широким понятием гуманность. Одного этого сознания достаточно для него, ибо в нем его право на существование.

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ
(1840—1902)

Великий французский писатель, глава натурализма. Родился в семье итальянского инженера. Учился в Эксе (город в Провансе, впоследствии описанный Золя под названием Плассан), затем в Париже. Первый успех писателю принес сборник «Сказки Нинон» (1864), созданный под влиянием эстетики романтизма. Вскоре Золя знакомится с романом Гонкуров «Жермини Ласертэ», с трудами И. Тэна. В отличие от Тэна, Золя признавал право художника на субъективизм, защищал импрессионистов. Однако созданный им в этот период роман «Тереза Ракен» (1867) носит преимущественно натуралистический характер.

В 1868 г. Золя задумывает цикл романов. Об основной цели его он пишет в аннотации: «Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество подлецов и героев». Таковы первые наброски замысла главного труда Золя — 20-томной эпопеи «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871—1893). Работу задержали события франко-прусской войны и Парижской Коммуны. Золя не понял значения Коммуны, но в дни ее разгрома резко осудил террор.

В 1870-е гг. появились первые 8 романов цикла «Ругон-Маккары». Почти все они немедленно были переведены на русский язык и были очень популярны в России. Во Франции их встретили враждебно, и только роман «Западня» (1877) принес Э. Золя признание. Писатель становится главой натуралистской школы.

Расцвет творчества Золя приходится на 1880—1887 гг., когда выходят романы «Нана» (1880), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887) и др. В критических работах («Экспериментальный роман», 1880; «Романисты-натуралисты», «Наши драматурги», «Натурализм в театре», 1881) Золя излагает свои теоретические взгляды, концепцию натуралистического романа и драмы. Споры вокруг романа «Земля» явились поводом раскола французского натурализма. Но Золя не оставляет начатого и в 1893 г. заканчивает цикл «Ругон-Маккары» (последние романы — «Деньги», 1891; «Разгром», 1892; «Доктор Паскаль», 1893).

Отрицание религии и прославление труда и науки содержится в следующем цикле романов — «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898). Незаконченной осталась пронизанная утопическими идеями притчевая тетралогия «Четыре евангелия» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», опубликован в 1903 г. посмертно; «Справедливость», не завершен).

Подлинный человеческий подвиг Золя — участие в деле Дрейфуса (см. комментарий к статье «Я обвиняю»). По этому поводу А. П. Чехов писал: «В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали» (Письмо А. С. Суворину, 6. II. 1898). Золя оказал влияние на развитие натурализма во всем мире. Однако неменьшее значение имело его творчество для реализма. Золя необычайно расширил предмет реалистического изображения, разработал новые механизмы художественного исследования действительности. Он разработал новое жанровое образование — цикл романов, представляющий общество целой эпохи в «вертикальном» (историческом) срезе. В рамках этого историко-семейного цикла Золя выработал особый тип романа, в центре которого оказалось предприятие, «экономический организм» (шахта в «Жерминале», рынок в «Чреве Парижа»). Поиски правды в искусстве сочетались у Золя с личной честностью, позволившей А. Франсу назвать Золя «этапом в сознании человечества».

КУЗНЕЦ [1]

Кузнец ростом был выше всех в деревне — широкоплечий великан с узловатыми мышцами, черный от копоти и летящей из-под молота железной пыли. На его крупной голове курчавился целый лес густых волос, а на лице сияли, как сталь под солнцем, огромные голубые детские глаза. Большой рот его хохотал раскатистым зычным хохотом, мощное дыхание было подобно струе воздуха, с веселым шипением вырывавшегося из исполинских кузнечных мехов. А когда он привычным жестом взмахивал руками, так и чудился в них молот весом в двадцать пять фунтов, которым он бил как будто играючи, сам радуясь своей силе и нисколько не чувствуя бремени прожитых пятидесяти лет. Во всей округе от Вернона до Руана только у него одного так плясала в руках эта тяжелая кувалда, именуемая у кузнецов «девчуркой». Я прожил у этого кузнеца целый год, пока не выздоровел и не пришел в себя.

Тогда я был в полном смятении ума и сердца, пал духом и отправился куда глаза глядят в поисках мирного и трудового приюта, где можно было бы разобраться в себе и вновь обрести утраченное мужество. И вот однажды вечером, когда я, миновав какую-то деревню, брел по дороге к перекрестку Четырех путей, я увидел вдали через настежь открытые ворота одинокую кузницу, освещенную пламенем горна: огненные отблески полыхали так ярко, что весь перекресток был словно охвачен пожаром, а тополя, росшие по берегу ручья напротив кузницы, дымились, как факелы. Еще в полумиле от кузницы я услышал мерные удары молотов, и в тихом сумраке вечера звуки эти напоминали галоп приближавшейся стальной конницы. Подойдя ближе, я очутился среди ярких вспышек огня, громовых раскатов, оглушительного грохота и как-то сразу успокоился. Умиротворенный, счастливый, я глядел, как человеческие руки сплющивают и гнут раскаленные докрасна железные брусья, и залюбовался этой картиной труда.

В тот осенний вечер я увидел моего кузнеца впервые. Он ковал

лемех плуга. Рубаха на его могучей груди была распахнута, и при каждом вдохе обозначались линии его крепких, как сталь, ребер. Мерным и плавным движением, откидываясь назад всем туловищем, он напрягал свои крепкие мышцы и, размахнувшись, со всего плеча бил по наковальне. Молот описывал правильные дуги, при каждом ударе с наковальни сыпались искры и стальной брусок вспыхивал молнией. Кузнец ударял своей кувалдой, а его сын, двадцатилетний парень, придерживал в это время клещами раскаленный брус и тоже отбивал удары, но все заглушала громовая пляска ужасной «девчурки» старика. Ток-ток, ток-ток — как будто слышался спокойный низкий голос матери, подбадривающей ребенка в его первом лепете, а «девчурка» знай себе отплясывала, сверкая блестками платья и оставляя на бруске отпечатки быстрых каблучков; и при каждом ее прыжке все яснее вырисовывались очертания будущего лемеха. Кровавое пламя горна растекалось по земле, освещая коренастые фигуры двух кузнецов; огромные тени их тянулись через всю кузницу и исчезали в темных углах. Мало-помалу зарево угасло, и кузнец опустил молот. Он стоял, опершись на его рукоятку, весь черный, не вытирая мокрый от пота лоб. Он тяжело дышал, и дыханию его вторило шипенье мехов, из которых сын его медленно выпускал воздух.

Ту ночь я провел у кузнеца; да так и остался у него. Он предложил мне свободную комнату над кузницей, и я охотно поселился в ней.

По утрам меня будил радостный хохот, от которого сотрясался весь дом, и я уже с пяти часов включался в труд своего хозяина. Буйное веселье продолжалось до самой ночи. Подо мной шла пляска молотов; казалось, «девчурке» не терпелось согнать лентяя с постели, и она стучала в потолок кузницы, браня меня лежебокой. Моя комнатушка, вместе со всем, что в ней было — шкафом, столом из некрашеного дерева и двумя стульями,— трещала по всем швам, торопила меня подняться. Приходилось вставать и идти вниз. И здесь меня встречала кузница, уже вся багровая от пламени пылающего горна. Гудели мехи, над углем вздымались голубые и розовые языки, а там, где в горн из мехов врывался воздух, вспыхивала белым пламенем огромная звезда. Кузнец тем временем готовился к работе: перебирал сваленное в кучу железо, поворачивал плуги, разглядывал колеса. Увидев меня, этот достойный труженик подбоченивался и принимался хохотать во весь рот. Его забавляло чуть свет поднимать меня с постели. Я думаю, что и стучать-то он начинал в такую рань только для того, чтобы своим грозным молотом пробить для меня утреннюю зорю. Положив мне на плечи свои огромные руки, он наклонялся ко мне, как к ребенку, и говорил, что я окреп, стал молодцом с тех пор, как живу в его кузнице. А в полдень, пристроившись на опрокинутой телеге, мы попивали с ним белое вино.

Иногда, особенно в дождливое зимнее время, я целыми днями

просиживал в кузнице. Я любил смотреть, как работает кузнец. Эта постоянная борьба человека с неподатливым железом, которое под его руками приобретало нужные ему формы, увлекала меня, как волнующая драма. Я с интересом следил за всеми превращениями металла, начиная с его появления из пылающего горна, и меня неизменно радовало зрелище победоносного труда, заставлявшего железо гнуться, вытягиваться и свертываться, словно мягкий воск. Когда плуг бывал готов, я присаживался перед ним на корточки и, не узнавая прежнего бесформенного куска металла, внимательно рассматривал готовую поковку. Так и казалось, что все части плуга получили свою форму не при помощи молота и огня, а вылеплены чьими-то могучими пальцами. И в эти минуты мне невольно вспоминалась одна молоденькая девушка, которую я видел когда-то в окне напротив моей мансарды: с утра до вечера она сгибала слабыми пальчиками стебли из медной проволоки и прикрепляла к ним искусственные фиалки.

Кузнец никогда не жаловался на усталость. Четырнадцать часов в день он бил молотом, а вечером с довольным видом потирал руки и добродушно смеялся. Никогда я не видел его утомленным и грустным. А какая была в нем сила! Казалось, пошатнись дом, кузнец подопрет его своим могучим плечом и не даст упасть. Он уверял, что зимой в кузнице очень уютно, а летом широко распахивал ворота, и в них вливался аромат полевых трав. Я любил посидеть с ним летним вечером на пороге кузницы. Она стояла на пригорке, и оттуда была видна вся долина. Кузнеца радовал необозримый ковер возделанных полей, исчезавший на горизонте в лиловой дымке. Он нередко шутил, говоря, что все эти земли принадлежат ему,— ведь его кузница уже больше двухсот лет снабжает плугами все окрестные деревни. Ни одного урожая не собирали в округе без его участия. И он гордился этим. В мае долина одевается в зеленый бархат, а в июле сменяет его на желтый шелк. Кому она этим обязана? Конечно, ему, кузнецу. Он любил луга и нивы, как родных детей: радовался, когда над ними сияло солнце, и грозил небу кулаками, если оно разражалось градом. Порой он указывал мне на какой-нибудь клочок пашни, засеянный овсом или рожью, казавшийся издали не больше полы его куртки, и рассказывал, что в таком-то году он выковал плуг для хозяина этого поля. Когда крестьяне пахали землю, кузнец, бросив иной раз свой молот, выходил на дорогу и, прикрыв ладонью глаза, вглядывался в даль. Он наблюдал, как многочисленное семейство его плугов испещряет поля во всех направлениях — прямо, направо, налево. Плуги и бороны бороздили всю долину, и их медленно движущиеся ряды были похожи на наступающую рать. Как серебро, сверкали на солнце лемехи плугов; и кузнец, махая рукой, кричал мне, чтобы я посмотрел, как здорово работают ребятки!

Лязг железа в кузнице как будто проникал в мою кровь и приносил мне больше пользы, чем все лекарства. Я так привык к это-

му шуму, что музыка молотов, бьющих по наковальне, стала для меня необходимой, она напоминала мне о жизни. В бедной комнате, которую так оживляло шипенье мехов, ко мне вернулось душевное равновесие. Ток-ток, ток-ток — доносилось снизу, словно веселый маятник отбивал часы моей работы. А когда кузнецу приходилось особенно трудно, он работал с какой-то яростью, раскаленное железо звякало под ударами взбешенного молота,— тогда и у меня начинали гореть руки, я заражался вдохновением моего кузнеца, и мне казалось, что силой пера я смог бы перековать весь шар земной.

К вечеру, когда кузница умолкала, наступало затишье и в моем мозгу. Я спускался вниз, и при виде груды побежденного и еще дымящегося металла мне становилось стыдно за свой легкий труд.

А как был великолепен кузнец во время работы! Обнаженный до пояса, с выпуклыми от напряжения мускулами, он был похож на одно из тех великих творений Микеланджело, которые так прекрасны в своем могучем порыве. Глядя на него, я видел ту новую скульптурную линию, которую наши ваятели мучительно ищут в мертвом мраморе Древней Греции. Он представлялся мне героем, взращенным трудом, неутомимым сыном нашего века, выковывающим на своей наковальне орудие анализа, создающим в огне и грохоте железа общество завтрашнего дня. Он словно играл своим огромным молотом. Когда ему хотелось позабавиться, он брал «девчурку» и со всего размаха колотил ею по наковальне.

Кузница, вся зарумянившаяся от жаркого дыхания горна, наполнялась раскатами грома. И мне казалось, что я слышу вздохи всего трудящегося народа.

Вот в этой-то самой заваленной плугами кузнице я навсегда исцелился от недуга сомнения и лени.

ИЗ СБОРНИКА «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН»[2]

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН

(Отрывки)

<...> Прежде всего напрашивается следующий вопрос: возможен ли эксперимент в литературе? Ведь до сих пор в ней применялось только наблюдение. <...>

Я не имею возможности следовать за Клодом Бернаром[3] в его разборе различных определений эксперимента и наблюдения, существовавших до сего времени. Как я уже говорил, он приходит к заключению, что, по сути дела, эксперимент есть сознательно вызванное наблюдение. <...> В общем, можно сказать, что наблюдение «показывает», а эксперимент «учит».

Ну что ж, обратившись к роману, мы и тут увидим, что романист является и наблюдателем и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал

их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, на которой будут действовать его персонажи и развертываться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент — то есть приводит в движение действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений. <...> Конечная цель — познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества. <...>

Нам, писателям-натуралистам, бросают нелепый упрек — будто мы хотим быть только фотографами. Никто не слушает наших утверждений, что мы принимаем в расчет и темперамент, и другие проявления личности человека, нам продолжают приводить в ответ дурацкие доводы, говорят о невозможности рисовать точнейшим образом действительность и о необходимости «аранжировать» факты, чтобы создать хоть сколько-нибудь художественное произведение. Ну что ж, примените в романе экспериментальный метод, и все разногласия исчезнут. Идея эксперимента влечет за собой идею модификации. Мы исходим из подлинных фактов, действительность — вот наша несокрушимая основа; но чтобы показать механизм фактов, нам нужно вызывать и направлять явления, и тут мы даем волю своей творческой фантазии. <...>

Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека. Я придаю также важное значение среде. <...> Человек существует не в одиночку, он живет в обществе, в социальной среде, и мы, романисты, должны помнить, что эта социальная среда непрестанно воздействует на происходящие в ней явления. Главная задача писателя как раз и состоит в изучении взаимного воздействия — общества на индивидуум и индивидуума на общество. <...>

Итак, я пришел к следующим выводам: экспериментальный роман есть следствие научной эволюции нашего века; он продолжает и дополняет работу физиологии, которая сама опирается на химию и физику; он заменяет изучение абстрактного, метафизического человека изучением человека подлинного, созданного природой, подчиняющегося действию физико-химических законов и определяющему влиянию среды; словом, экспериментальный роман — это литература, соответствующая нашему веку науки, так же как классицизм и романтизм соответствовали веку схоластики и теологии. <...>

Экспериментальный метод в физиологии и в медицине служит определенной цели: он помогает изучать явления, для того чтобы господствовать над ними. <...> Мы стремимся к той же цели, мы тоже хотим овладеть проявлениями интеллекта и других свойств человеческой личности, чтобы иметь возможность направлять их. Одним словом, мы — моралисты-экспериментаторы,

показывающие путем эксперимента, как действует страсть у человека, живущего в определенной социальной среде. Когда станет известен механизм этой страсти, можно будет лечить от нее человека, ослабить ее или, по крайней мере, сделать безвредной. Вот в чем практическая полезность и высокая нравственность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды. Настанет время, когда мы будем знать эти законы, и нам достаточно будет воздействовать на отдельную личность и на среду, в которой она живет, чтобы достигнуть наилучшего состояния общества. Итак, мы, натуралисты, занимаемся практической социологией и своими трудами помогаем политическим и экономическим наукам. <...>

Перейду к важному обвинению в фатализме, которое критики считают себя вправе предъявлять писателям-натуралистам. Сколько раз нам пытались доказать, что, поскольку мы не принимаем принципа свободы воли, а человек для нас — живая машина, действующая под влиянием наследственности и среды, то мы впадаем в грубый фатализм, низводим человечество до положения стада, которое бредет под палкой судьбы! Тут нужно внести ясность: мы не фаталисты, мы детерминисты, а это не одно и то же. Клод Бернар прекрасно объясняет оба эти термина: «Мы называем детерминизмом непосредственную причину или определяющее условие явлений. Никогда нам не приходится воздействовать на сущность явлений природы, а только на их непосредственную причину, и уж тем самым, что мы воздействуем на нее, детерминизм отличается от фатализма, где никакое воздействие невозможно. Фаталисты полагают, что явление возникает неизбежно и независимо от определяющих его условий, тогда как детерминисты утверждают, что явление возникает не по воле судьбы, а при наличии необходимых для него условий». <...>

Я говорил лишь об экспериментальном романе, но я твердо убежден, что самый метод, уже восторжествовавший в истории и в критике, восторжествует повсюду — в театре и даже в поэзии. Это неизбежная эволюция. Что бы ни говорили о литературе, она тоже не вся в писателе — она также и в натуре, которую он описывает, и в человеке, которого он изучает. <...> Метафизический человек умер, все наше поле наблюдений преобразилось, когда на него вступил живой человек, интересный и для физиолога. Разумеется, гнев Ахилла, любовь Дидоны останутся вечно прекрасными картинами; но вот у нас явилась потребность проанализировать и гнев и любовь, увидеть, как действуют эти страсти в человеческом существе. Совсем новая точка зрения — и роман становится экспериментальным вместо философского. В общем, все сводится к великому факту: экспериментальный метод в литературе, как и в науке, находит сейчас определяющие условия

природных явлений, событий личной и социальной жизни, которым метафизика давала до сих пор лишь иррациональные и сверхъестественные объяснения.

ПИСЬМА В СВЯЗИ С ДИСКУССИЕЙ ВОКРУГ РОМАНА «ЖЕРМИНАЛЬ»

(Отрывки)

ЖОРЖУ МОНТОРГЕЙ[4] (8 МАРТА 1885 г.)

<...> Мне было чрезвычайно отрадно убедиться, что мой вопль о сострадании к обездоленным дошел до Вашего сердца. Быть может, теперь наконец во мне перестанут видеть народоненавистника. Дескать, настоящий социалист — не тот, кто показывает нищету, фатальную неизбежность физического и нравственного вырождения народа, кто описывает ужас каждодневной пытки голодом! Наши народолюбы — просто мечтатели, они не ушли ни на шаг дальше гуманистических бредней сорок восьмого года. Если народ так хорош, так совершенен, к чему хлопотать об улучшении его участи? Нет, он внизу, на самом дне, он прозябает в невежестве и в грязи, и наш долг — сделать все возможное, чтобы извлечь его оттуда. <...>

АНРИ СЕАРУ[5] (22 МАРТА 1885 г.)

<...> Дело в том, что этот роман — гигантская фреска. Каждая глава, каждая клетка этой композиции оказалась настолько тесной, что все пришлось подать в уменьшенном виде. Отсюда и происходит постоянное упрощение характеров. <...> [Но] мне казалось, что в таком монументальном произведении, как мой роман, линии главных героев будут четко выделяться на фоне толпы и тем самым достаточно выразят мой замысел.

ЭДУАРДУ РОДУ[6] (27 МАРТА 1885 г.)

<...> По-видимому, я недостаточно ясно выразил свою мысль: мне представлялось необходимым поставить над извечной несправедливостью классов извечную муку страстей. <...>

ИЗДАТЕЛЮ ОДНОГО ЖУРНАЛА (ДЕКАБРЬ 1885 г).

<...> Я понимаю, Вас не может не беспокоить убийственная репутация, которая закрепилась за моим романом после переполоха, поднятого цензурой, и Вы хотите, чтобы я рассеял страхи, публично подтвердив, что в мои намерения не входило поднять Францию на баррикады. Что же, Вы можете не тревожиться, я готов повторить то, что уже говорил: «Жерминаль» — произведение, которое зовет к состраданию, а не к революции. <...>

Да, призыв к состраданию, призыв к справедливости — вот единственная цель, которую я ставил перед собой. Если земля

не перестанет сотрясаться у нас под ногами, если завтра мир омрачат катастрофы, предсказанные мною,— значит, я не был услышан и понят.

Я ОБВИНЯЮ

ПИСЬМО ГОСПОДИНУ ФЕЛИКСУ ФОРУ, ПРЕЗИДЕНТУ РЕСПУБЛИКИ [7]

(Отрывок)

<...> Я вновь повторяю то, во что верую пламенно: истина шествует и никакие препоны не в силах остановить ее. Лишь теперь начинается настоящее дело Дрейфуса, ибо лишь теперь обозначились окончательно позиции противоборствующих сил: с одной стороны, злодеи, всеми неправдами стремящиеся похоронить истину, с другой стороны, правдолюбцы, готовые пожертвовать жизнью ради торжества правосудия. <...>

Я обвиняю подполковника Дюпати де Клама в том, что он совершил тяжкий проступок, допустив — хочется верить, по неведению — судебную ошибку, и в течение трех лет упорствовал в сем пагубном заблуждении, пускаясь на самые нелепые и преступные ухищрения.

Я обвиняю генерала Мерсье в том, что он явился, в лучшем случае по слабости рассудка, пособником одного из величайших беззаконий нашего столетия. <...>

Я обвиняю Военное ведомство в том, что оно вело на страницах газет, особенно таких, как «Эклер» и «Эко де Пари», грязную кампанию, направленную на то, чтобы ввести в заблуждение общественность и отвлечь внимание от преступной деятельности упомянутого ведомства.

Я обвиняю, наконец, военный суд первого созыва в том, что он нарушил закон, осудив обвиняемого на основании утаенной улики, и военный суд второго созыва в том, что он по приказу сверху покрыл оное беззаконие и умышленно оправдал заведомо виновного человека, нарушив, в свою очередь, правовые установления.

Выдвигая перечисленные обвинения, я отлично понимаю, что мне грозит применение статей 30 и 31 Уложения о печати от 29 июля 1881 года, предусматривающего судебное преследование за распространение лжи и клеветы. Я сознательно отдаю себя в руки правосудия.

Что же касается людей, против коих направлены мои обвинения, я не знаком с ними, никогда их не видел и не питаю лично к ним никакого недоброго чувства либо ненависти. Для меня они всего лишь обобщенные понятия, воплощения общественного зла. И шаг, который я предпринял, поместив в газете это письмо, есть просто крайняя мера, долженствующая ускорить торжество истины и правосудия.

Правды — вот все, чего я жажду страстно ради человечества, столько страдавшего и заслужившего право на счастье. Негодующие строки моего послания — вопль души моей. Пусть же дерзнут вызвать меня в суд присяжных и пусть разбирательство состоится при широко открытых дверях!

Я жду.

Соблаговолите принять, господин Президент, уверения в совершенном моем почтении.

СИМВОЛИЗМ

Символизм — направление во французской литературе рубежа XIX—XX вв. В основе его эстетики лежит идеалистическая концепция двоемирия, согласно которой весь окружающий мир — лишь тень, «символ» мира идей, постижение которого возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, основанной на трудах А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма.

Символизм явился реакцией на натурализм. Истоки символизма — в деятельности романтиков и парнасцев при частичном отрицании ряда важнейших положений их эстетики. Ш. Бодлер справедливо считается непосредственным предшественником символистов или даже основоположником символизма как направления (Д. Д. Обломиевский).

Основы художественного метода символизма закладываются в 1860-х гг. в «Песнях Мальдора» (1868—1869, полн. публ. в 1890 г.) Лотреамона (наст. имя — Изидор Дюкас, 1846—1870), ранних сборниках П. Верлена. Стихи символистов этого периода носят бунтарский характер. Особой революционностью отмечены произведения Рембо и Верлена, являющиеся откликами на Парижскую Коммуну. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мещанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупланового образа, суть которого заключалась в том, что «он допускал как бы «просматривание» за данным явлением чего-то другого, за ним стоящего, стал превращать черты какого-либо феномена в символ чего-то иного» (Д. Д. Обломиевский). Здесь нет места характерному для более позднего этапа развития символизма отказу от социальных задач искусства, формализму, иррациональности, зашифрованности формы.

Разгром Парижской Коммуны открывает второй период деятельности символистов (1871—1886). Символизм сближается с декадансом, с его устремлением «от ценностей расцвета жизни — здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти...— к ценностям, вернее, м и н у с — ц е н н о с т я м жизненного упадка, т. е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, получувств, в очаровании, каким обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навевает» (А. В. Луначарский). В этот период Рембо выступает с теорией «ясновидения», Малларме обращается к формалистическим экспериментам, в результате которых разрушается логика мысли и образа, Верлен занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний. Символисты остаются непризнанными, «проклятыми» поэтами. В конце этого периода вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. С ее деятельностью связан третий период развития символизма. Он открывается опубликованием «Манифеста символизма» Ж. Мореаса и заканчивается смертью Малларме (1898). В этот период выступают с символистскими произведениями Жюль Лафорг (1860—1887), Гюстав Кан (1859—1936), Альбер Самэн (1858—1900), Лоран Тайяд (1854—1919), Франсис Вьеле-Гриф-

фен (1864—1937), Стюарт Мерриль (1863—1915) и другие «малые символисты». Некоторые поэты начинают разрабатывать прозаические жанры (Анри де Ренье, 1864—1936; Пьер Луис, 1870—1925; Марсель Швоб, 1867—1905). Возникает символистская драма (Поль Клодель, 1868—1955; Эдуард Дюжарден, 1861—1950; Поль Фор, 1872—1960, и др.). Наиболее ярким явлением в этой области становится деятельность бельгийца М. Метерлинка.

Однако в этот же период школа постепенно начинает распадаться.

Символизм оказал влияние на позднее творчество Ги де Мопассана, Э. Золя и других больших художников разных направлений. В свою очередь, он испытывал влияние многих эстетических систем этого периода. Идеалистическая доктрина символизма — явление кризисное. Но символистам свойственны и определенные достижения в их стремлении увидеть мир целостным, передать сложность духовного состояния человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в реформу стиха (музыкальная композиция, многозначность слова и образа, вызывающая поток ассоциаций, утверждение «верлибра» — свободного стиха и т. д.).

ПОЛЬ ВЕРЛЕН
(1844—1896)

Крупнейший французский поэт-символист. Родился в семье офицера, в Меце. Первое из известных стихотворений — «Смерть» — Верлен сочинил еще в лицее в 1858 г. и отослал В. Гюго. Окончив лицей, работал чиновником в парижской ратуше. Первая публикация относится к 1863 г. (сонет «Господин Прюдом»). В начале литературной деятельности примыкал к парнасцам. В ранних поэтических сборниках Верлена («Сатурнические поэмы», 1866; «Галантные празднества», 1869) совершается постепенный переход от свойственной парнасцам любви к статичной красоте, материальной осязаемости мира к нереальности мира декорации, растворению всего материального в зыбкости воспоминаний и воображения. В передаче настроений, мгновенных ощущений заметно влияние эстетики импрессионизма. В еще большей степени стремление заменить «живопись» стиха, его парнасскую пластичность на «музыку» выражено в сборнике «Добрая песня» (1870).

В дни Парижской Коммуны Верлен работал в бюро коммунарской прессы. В трагические дни разгрома Коммуны он знакомится с одним из участников баррикадных боев юным поэтом Рембо. Опасаясь преследований, поэты уезжают сначала в Бельгию, потом в Англию. Правящие круги не могли простить Верлену его сотрудничества с коммунарами. С 1872 по 1881 г. Верлену удалось опубликовать только один сборник — «Романсы без слов» (1874). В нем тенденция к дематериализации мира, к приданию слову, прямое значение которого подчинено импрессионистскому принципу выявления мгновенного ощущения, «второго», идеального плана путем выявления его музыкальности достигает вершины и делает сборник одним из самых совершенных созданий символистской поэзии. При этом стихи сборника исполнены меланхолии, в содержании их явно выступают черты декаданса. Поэт, которого потрясла жестокость разгрома Коммуны, растерялся, погрузился в тоску. Богемная жизнь, алкоголь привели к трагическому событию: 10 июля 1873 г. в Брюсселе в состоянии опьянения Верлен дважды выстрелил в своего ближайшего друга Рембо. Рана была неопасной, но брюссельский суд, которому стало известно об участии Верлена в Парижской Коммуне, приговорил его к двум годам тюрьмы.

Только в 1880-е гг. к Верлену приходит слава. Широкую известность приобретают стихи сборника «Далекое и близкое» (1884). В сборнике два идейных центра — революционная поэма «Побежденные» (1867, 1872), к которой примыкают стихотворения «Волки» (1867), «Девственница» (1869), и символистское стихотворение-манифест «Поэтическое искусство» (1874), к которо-

му близки «Томление» (1883), «Преступление любви» (1884). Однако внимание современников привлекла только последняя группа стихов.

Верлен сыграл большую роль в пробуждении читательского интереса к поэтам-символистам, опубликовав книгу «Проклятые поэты» (1884). В нее он включил очерки о шести поэтах, в том числе о Рембо, Малларме и о себе (под именем «Бедный Лелиан», очерк появился во втором издании).

Верлен продолжает жить в нищете. Выход он ищет то в католической вере, то в богеме. В сборнике «Параллельно» (1889) эти поиски сочетаются с тягой к прогрессивной мысли («Постигнет смерть...»), с иронией над символистскими штампами («В манере Поля Верлена»).

В 1891 г. после смерти Леконта де Лиля Верлен был провозглашен «королем поэтов». Но это ничего не изменило в его жизни. Нищета, алкоголь разрушают здоровье Верлена, и вскоре он умирает.

Значение деятельности Верлена заключается прежде всего в раскрытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств тончайшего психологизма, до него недостижимых в поэзии.

М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал: «Верлен был яснее и проще своих учеников, в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может».

ИЗ КНИГИ «САТУРНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ» [1]

МАРИНА

Океан сурово
Бьет глухой волной
Под немой луной,—
Бьет волною снова.

В бурных небесах,
Злобный и могучий,
Разрезает тучи
Молнии зигзаг.

Каждая волна
В буйстве одичалом
Бьет по острым скалам,
Рвет, встает со дна.

Машет в отдаленьи
Ураган крылом,
И грохочет гром
В грозном исступленьи.

ВПЕЧАТЛЕНИЕ НОЧИ

Дождь. Сумрак. Небеса подернуты и хмуры.
Рисуются вдали неверные фигуры
И башен и церквей готических. Кругом
Равнина. Виселицы черный шест. На нем
Качаются тела, в каком-то танце диком,
Все скорчены. Им грудь клюют, с зловещим криком,
Вороны. Ноги их — пожива для волков.
Терновник высохший, да несколько кустов
Позор своей листвы, унылой и корявой,
На фоне сумрачном вздымают слева, справа,
И трех колодников, поникших головой,
Босых, измученных, ведет сквозь дождь конвой,
И тусклый блеск горит на саблях обнаженных,
Наперекор струям небесным наклоненных.

ИЗ КНИГИ «ГАЛАНТНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА» [2]

ЛУННЫЙ СВЕТ

Твоя душа — та избранная даль,
Где маски мило пляшут бергамаску [3],
Причудлив их наряд, а все ж печаль,
Звуча в напеве струн, ведет их в пляску.

Амура мощь, безоблачные дни
Они поют, в минорный лад впадая,
И в счастие не веруют они,
В лучи луны романсы облекая.

И льются в тихий, грустный свет луны
Мечтанья птиц среди ветвей и взлеты
К луне светло рыдающей волны,
Меж мраморов большие водометы.

ИЗ КНИГИ «ДОБРАЯ ПЕСНЯ» [4]

И месяц белый
В лесу горит,
И зов несмелый
С ветвей летит,
Нас достигая...

О, дорогая!

Там пруд сверкает —
(Зеркальность вод!)
Он отражает
Весь хоровод
Кустов прибрежных...

Час сказок нежных.

Глубокий, полный
Покой и мир
Струит, как волны,
К земле — эфир,
Весь огнецветный...

О, миг заветный!

* * *

Гул полных кабаков; грязь улицы; каштана
Лысеющего лист, увядший слишком рано;
Железа и людей скрежещущий хаос,—
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым

Из трубки; с крыш капель; неверный по сырым
Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!

ИЗ КНИГИ «РОМАНСЫ БЕЗ СЛОВ» [5]

* * *

НАД ГОРОДОМ ТИХО ДОЖДЬ ИДЕТ

Артюр Рембо

И в сердце растрава,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра [6]

* * *

Средь необозримо
Унылой равнины
Снежинки от глины
Едва отличимы.

То выглянет бледно
Под тусклой латунью,
То канет бесследно
Во мглу новолунье.

Обрывками дыма
Со стертою гранью
Деревья в тумане
Проносятся мимо.

То выглянет бледно
Под тусклой латунью,
То канет бесследно
Во мглу новолунье.

Худые вороны
И злые волчицы,
На что вам и льститься
Зимой разъяренной?

Средь необозримо
Унылой равнины
Снежинки от глины
Едва отличимы [7].

СПЛИН [8]

Розы были слишком красны,
Были так плющи темны!
Дорогая, как опасны
Эти прелести весны.

Небо сине, небо нежно,
В море блещет радость дня.
Я страдаю безнадежно,—
Вдруг покинешь ты меня!

Эти нивы без предела,
Эти яркие цветы,—
Все мне страшно надоело,
Не наскучила лишь ты.

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКОЕ И БЛИЗКОЕ» [9]

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ [10]

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути [11].
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной,
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона [12],
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон [13].

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты,— куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее — литература.

ТОМЛЕНИЕ [14]

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои,
Акростихи [15] слагают в забытьи
Уже, как вечер, сдавшего порядка.

Душе со скуки нестерпимо гадко,
А говорят, на рубежах бои.
О, не уметь сломить лета свои!
О, не хотеть прожечь их без остатка!

О, не хотеть, о, не уметь уйти!
Все выпито! Что тут, Батилл [16], смешного?
Все выпито, все съедено! Ни слова!

Лишь стих смешной, уже в огне почти,
Лишь раб дрянной, уже почти без дела,
Лишь грусть без объясненья и предела.

ПИСЬМО ШАРЛЮ МОРИСУ, 15 ДЕКАБРЯ 1882 г. [17]

Господин Карл Моор,

я тотчас же прочел статью, которую вы мне посвящаете под заголовком «Буало-Верлен» в вашем предпоследнем номере.

Я благодарю вас за последнюю часть предпоследнего раздела и за цитату, которая ее подкрепляет,— это необыкновенно приятно.

Но позвольте мне, не переставая приносить вам поздравления за столь успешную защиту подлинных прав подлинной французской Поэзии: ясность, хорошую рифму и заботу о Гармонии,— все же защитить в нескольких словах кажущийся парадокс, в форме которого я попытался выразить свою реакцию на злоупотребление, порою невольное, слишком богатой Рифмой.

Для начала вы отметите, что стихотворение, о котором идет речь, хорошо рифмовано. Я более всего ставлю себе в заслугу то, что, будучи самым скромным из парнасцев, о которых так спорят сегодня, я никогда не отрицал необходимости Рифмы во французском стихе, который дополняется ею наилучшим образом за неимением греческого, латинского, немецкого и даже английского размера.

Но раз вы на меня надеваете парик (впрочем, весьма симпатичный) Буало, этого отличного версификатора,— «я говорю, что хочу» не оказаться под гнетом игры слов и каламбуров, которые столь изысканны в «Акробатических одах» [18], но от которых мой дорогой учитель Теодор де Банвиль охотно отказывается в своих изумительных, чисто лирических стихотворениях [19].

Впрочем, там — все образцы, исходящие из самых высоких поэтических сфер. Я хочу привести лишь один пример — Бодлера, который всегда предпочитал бедную Рифму Рифме богатой.

И потом — почему бы не Нюанс и не Музыка?

Зачем Смех в поэзии, раз можно смеяться в прозе, да и в самой жизни?

К чему Красноречие, чье место в палате депутатов?

Зачем Острота, раз она есть во всех утренних газетах?

Ей-богу, мне нравятся эти три проявления души, разума и сердца! Я их допускаю даже в стихах. Нет большего, чем я, поклонника Мюссе в «Мардоше», Гюго в «Возмездии» и Гейне в «Атта-Тролле». Но позвольте мне мечтать, если мне это нравится, плакать, когда я этого желаю, петь, если мне придет на ум такая мысль.

В существе дела мы согласны друг с другом, и я следующим образом подвожу итоги спору: безупречные рифмы, правильный французский язык и прежде всего — хорошие стихи, все равно под каким соусом. <...>

АРТЮР РЕМБО
(1854—1891)

Поэт-символист, считающийся во Франции родоначальником французской поэзии XX в. Родился в семье капитана инфантерии. Первые произведения были написаны Рембо в лицее, в 1862—1863 гг. В 1869 г. ему удается опубликовать три стихотворения на латинском языке. В эти годы Рембо много читает (Рабле, Гюго и других авторов). Начинается первый период его творчества (1870— май 1871 г., стихотворения «Офелия», «Бал повешенных», «Зло», «Спящий в ложбине» и др.). Уже в этих произведениях Рембо выступает как символист. «Символизм системы образов выражался здесь в том, что центральный образ, не зависимый от воспринимающего субъекта, не являющийся его составной частью, как бы просвечивал сквозь все периферийные образы, как бы содержал всю периферию, т. е. все целое» (Д. Д. Обломиевский). Сила отрицания мещанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетается в первый период с выражением революционных идей в стихотворениях, посвященных Парижской Коммуне («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жан-Мари»). Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо бросает лицей в Шарлевиле и, добравшись до Парижа, участвует в революционных событиях. Ощущение краха Коммуны приводит его к поискам поэзии, опережающей косную жизнь, и в письмах середины мая 1871 г. Рембо излагает концепцию «поэта-ясновидца».

Второй период (май — декабрь 1871 г.) характеризуется резким усилением трагического звучания поэзии Рембо. Из стихотворений этой поры наиболее значительным является «Пьяный корабль». Рембо послал стихотворение П. Верлену, вскоре состоялось знакомство поэтов, переросшее в глубокую дружбу.

Третий период (1872—1873) открывается символистским сонетом «Гласные». В «Последних стихотворениях» утрачивается активность лирического героя, сатирический дух сходит на нет. В творчестве Рембо утверждается декадентское мироощущение. Вырабатывается особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов (сб. «Озарения», 1872—1873).

В 1873 г. Рембо заканчивает книгу «Пребывание в аду», где отказывается от теории «ясновидения». Больше он не возвращается к художественному творчеству.

Оставив литературу, Рембо отправился в путешествие по Европе и Востоку (Египет, Аден и т. д.), где он занимался всем — от работы в цирке до покупки рабов. Болезнь приводит его в Марсельский госпиталь, где он умирает в возрасте 37 лет.

Значение поэзии Рембо огромно. Мир в ней предстает в максимальной уплотненности материальных форм, в избытке деталей, которые прорастают друг в друга, образуя бесконечную связь всех явлений во вселенной. Мир Рембо поражает красочностью и динамичностью. Статика, свойственная парнасской эстетике прекрасного, у Рембо — нечто отвратительное, что преодолевается свободным движением. Это движение присуще не только природе, но и миру галлюцинаций героя. Излюбленный персонаж Рембо — бродяга. Это деятельный герой, врывающийся в мир, прославляющий свободу в политике, быту, воображении. Отсюда — «разорванный стиль», предполагающий свободу ассоциаций, — характерная черта французской поэзии XX в.

ЗЛО

Меж тем как рыжая харкотина орудий
Вновь низвергается с бездонной вышины,
И роты и полки в зелено-красной груде [1]
Пред наглым королем вповалку сожжены,

И сумасшествие, увеча и ломая,
Толчет без устали сто тысяч душ людских,—
О бедные, для них нет ни зари, ни мая,
О, как заботливо выращивали их,—

Есть бог, хохочущий над службой исполинской
Хоругвей, алтарей, кадильниц и кропил,
Его и хор осанн давно уж усыпил.

И вот разбужен бог тревогой материнской.
Она издалека пришла к нему в тоске
И медный грош кладет, завязанный в платке.

СПЯЩИЙ В ЛОЖБИНЕ

Беспечно плещется речушка и цепляет
Прибрежную траву, и рваным серебром
Трепещет, а над ней полдневный зной пылает,
И блеском пенится ложбина за бугром.

Молоденький солдат, с открытым ртом, без кепи,
Всей головой ушел в зеленый звон весны.
Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе.
Как дождь струится свет. Черты его бледны.

Озябший, крохотный,— как будто бы спросонок
Чуть улыбается хворающий ребенок.
Природа, приголубь солдата, не буди!

Не слышит запахов и глаз не поднимает,
И в локте согнутой рукою зажимает
Две красные дыры меж ребер на груди.

ПАРИЖСКАЯ ОРГИЯ, ИЛИ ПАРИЖ ЗАСЕЛЯЕТСЯ ВНОВЬ[2]

Зеваки, вот Париж! С вокзалов к центру согнан,
Дохнул на камни зной — опять они горят,
Бульвары людные и варварские стогна.
Вот сердце Запада, ваш Христианский град!

Провозглашен отлив пожара! Все забыто.
Вот набережные, вот бульвары в голубом
Дрожанье воздуха, вот бивуаки быта...
Как их трясло вчера от наших красных бомб!

Укройте мертвые дворцы в цветочных купах!
Бывалая заря вам вымоет зрачки.
Как отупели вы, копаясь в наших трупах,—
Вы, стадо рыжее, солдаты и шпики!

Принюхайтесь к вину, к весенней течке сучьей!
Игорные дома сверкают. Ешь, кради!
Весь полуночный мрак, соитьями трясущий,
Сошел на улицу. У пьяниц впереди

Есть напряженный час, когда, как истуканы,
В текучем мареве рассветного огня
Они уж ничего не выблюют в стаканы
И только смотрят вдаль, молчание храня...

Во здравье задницы, в честь Королевы вашей!
Внимайте грохоту отрыжек и, давясь
И обжигая рот, сигайте в ночь, апаши,
Шуты и прихвостни! Парижу не до вас.

О грязные сердца! О рты невероятной
Величины! Сильней вдыхайте вонь и чад!
И вылейте на стол, что выпито, обратно,—
О победители, чьи животы бурчат!

Раскроет ноздри вам немое отвращенье,
Веревки толстых шей издергает чума...

И снова — розовым затылкам нет прощенья.
И снова я велю вам всем сойти с ума —

За то, что вы тряслись, за то, что, цепенея,
Припали к животу той Женщины, за ту
Конвульсию, что вы делить хотели с нею,
И, задушив ее, шарахались в поту!

Прочь, сифилитики, монархи и паяцы!
Парижу ли страдать от ваших древних грыж?
И вашей хилости и ваших рук бояться?
Он начисто от вас отрезан — мой Париж!

И в час, когда внизу, барахтаясь и воя,
Вы околеете, без крова, без гроша,—
Блудница красная всей грудью боевою,
Всем торсом выгнется, ликуя и круша!

Когда, любимая, ты гневно так плясала?
Когда, под чьим ножом так ослабела ты?
Когда в твоих глазах так явственно вставало
Сиянье будущей великой доброты?

О полумертвая, о город мой печальный!
Твоя тугая грудь напряжена в борьбе.
Из тысячи ворот бросает взор прощальный
Твоя История и плачет по тебе.

Но после всех обид и бед благословенных,—
О, выпей хоть глоток, чтоб не гореть в бреду!
Пусть бледные стихи текут в бескровных венах!
Позволь, я пальцами по коже проведу.

Не худо все-таки! Каким бы ни был вялым,
Дыханья твоего мой стих не прекратит.
Не омрачит сова, ширяя над обвалом,
Звезд, льющих золото в глаза кариатид.

Пускай тебя покрыл, калеча и позоря,
Насильник! И пускай на зелени живой
Ты пахнешь тлением, как злейший лепрозорий,—
Поэт благословит бессмертный воздух твой!

Ты вновь повенчана с певучим ураганом,
Прибоем юных сил ты воскресаешь, труп!

О город избранный! Как будет дорога нам
Пронзительная боль твоих заглохших труб!

Поэт подымется, сжав руки, принимая
Гнев каторги и крик погибших в эту рань.
Он женщин высечет зеленой плетью мая.
Он скачущей строфой ошпарит мразь и дрянь.

Все на своих местах. Все общество в восторге.
Бордели старые готовы к торжеству.
И от кровавых стен, со дна охрипших оргий
Свет газовых рожков струится в синеву.

ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ[3]

Между тем как несло меня вниз по теченью,
Краснокожие кинулись к бичевщикам,
Всех раздев догола, забавлялись мишенью,
Пригвоздили их намертво к пестрым столбам.

Я остался один без матросской ватаги.
В трюме хлопок промок и затлело зерно.
Казнь окончилась. К настежь распахнутой влаге
Понесло меня дальше,— куда, все равно.

Море грозно рычало, качало и мчало,
Как ребенка, всю зиму трепал меня шторм.
И сменялись полуострова без причала,
Утверждал свою волю соленый простор.

В благодетельной буре теряя рассудок,
То как пробка скача, то танцуя волчком,
Я гулял по погостам морским десять суток,
Ни с каким фонарем маяка не знаком.

Я дышал кислотою и сладостью сидра.
Сквозь гнилую обшивку сочилась волна.
Якорь сорван был, руль переломан и выдран,
Смыты с палубы синие пятна вина.

Так я плыл наугад, погруженный во время,
Упивался его многозвездной игрой,
В этой однообразной и грозной поэме,
Где ныряет утопленник, праздный герой;

Лиловели на зыби горячечной пятна,
И казалось, что в медленном ритме стихий

Только жалоба горькой любви и понятна —
Крепче спирта, пространней, чем ваши стихи,

Я запомнил свеченье течений глубинных,
Пляску молний, сплетенную, как решето,
Вечера — восхитительней стай голубиных,
И такое, чего не запомнил никто.

Я узнал, как в отливах таинственной меди
Меркнет день и расплавленный запад лилов,
Как подобно развязкам античных трагедий
Потрясает раскат океанских валов.

Снилось мне в снегопадах, лишающих зренья,
Будто море меня целовало в глаза.
Фосфорической пены цвело озаренье,
Животворная, вечная та бирюза.

И когда месяцами, тупея от гнева,
Океан атакует коралловый риф,
Я не верил, что встанет Пречистая Дева,
Звездной лаской рычанье его усмирив.

Понимаете, скольких Флорид я коснулся?
Там зрачками пантер разгорались цветы,
Ослепительной радугой мост изогнулся,
Изумрудных дождей кочевали гурты.

Я узнал, как гниет непомерная туша,
Содрогается в неводе Левиафан [4],
Как волна за волною вгрызается в сушу,
Как таращит слепые белки океан;

Как блестят ледники в перламутровом полдне,
Как в заливах, в лиманной грязи, на мели,
Змеи вяло свисают с ветвей преисподней
И грызут их клопы в перегное земли.

Покажу я забавных рыбешек ребятам,
Золотых и поющих на все голоса,
Перья пены на острове, спячкой объятом,
Соль, разъевшую виснущие паруса.

Убаюканный морем, широты смешал я,
Перепутал два полюса в тщетной гоньбе.
Прилепились медузы к корме обветшалой.
И, как женщина, пав на колени в мольбе,

Загрязненный пометом, увязнувший в тину,
В щебетанье и шорохе маленьких крыл,
Утонувшим скитальцам, почтив их кончину,
Я свой трюм, как гостиницу на ночь, открыл.

Был я спрятан в той бухте лесистой и снова
В море выброшен крыльями мудрой грозы,
Не замечен никем с монитора шального,
Не захвачен купечеством древней Ганзы [5],

Лишь всклокочен как дым и как воздух непрочен,
Продырявив туманы, что мимо неслись,
Накопивший — поэтам понравится очень! —
Лишь лишайники солнца и мерзкую слизь,

Убегавший в огне электрических скатов
За морскими коньками по кипени вод,
С вечным звоном в ушах от громовых раскатов,
Когда рушился ультрамариновый свод,

Сто раз крученный-верченный насмерть в мальштреме [6],
Захлебнувшийся в свадебных плясках морей,
Я, прядильщик туманов, бредущий сквозь время,
О Европе тоскую, о древней моей.

Помню звездные архипелаги, но снится
Мне причал, где неистовый мечется дождь,—
Не оттуда ли изгнана птиц вереница,
Золотая денница, Грядущая Мощь?

Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.

Ну, а если Европа, то пусть она будет,
Как озябшая лужа, грязна и мелка,
Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит
Свой бумажный кораблик с крылом мотылька.

Надоела мне зыбь этой медленной влаги,
Паруса караванов, бездомные дни,
Надоели торговые чванные флаги
И на каторжных страшных понтонах [7] огни!

ГЛАСНЫЕ [8]

А — черный; белый — Е; И — красный; У —
зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

ИЗ КНИГИ «ОЗАРЕНИЯ»

ПОСЛЕ ПОТОПА

Как только воспоминание о потопе сгладилось,

Заяц остановился среди петушьих головок и колыхающихся колокольчиков и сквозь паутину молился радуге [9].

О! драгоценные камни, которые скрывались, цветы, которые уже смотрели!

На большой грязной улице воздвигались мясные лавки, и барки были направлены к многоярусному морю, как на гравюре.

Кровь текла у Синей Бороды, в бойнях, в цирках, где печать бога [10] делала окна бледными. Кровь и молоко текли.

Бобры строили. «Мазагран» [11] дымился в кофейнях.

В большом доме со струящимися еще стеклами дети в трауре рассматривали чудесные картинки.

Дверь хлопнула; и на площади, в деревушке, ребенок поднял свои руки и поднял флюгера и петухов на всех колокольнях, под славным ливнем.

Госпожа *** завела рояль в Альпах. Служились мессы и конфирмации на ста тысячах соборных алтарей.

Караваны тронулись. И великолепная гостиница была построена в хаосе льдов и полярных ночей.

Тогда луна услышала, как воют шакалы в пустынях тмина и как пасторали в сабо воркуют во фруктовом саду. Потом, в фиалковой чаще, наливающей почки, Евхарис[12] мне сказала, что это весна.

Глухие, пруд; — пена, катись по мосту, пройди над лесами; — черные завесы и трубы, молния и гром, поднимитесь и катитесь; — воды и печали, поднимитесь и восстановите потопы.

Ибо с тех пор, как развеялись,— о скрывающиеся драгоценные камни и распустившиеся цветы! — это скука и Королева, Волшебница, разжигающая свой уголь в земляном горшке, не хочет никогда сказать нам, что она знает и чего мы не ведаем.

ИЗ ПИСЬМА ПОЛЮ ДЕМЕНИ, ШАРЛЕВИЛЬ, 15 МАЯ 1871 г.[13]

<...> Я говорю, что надо быть *ясновидцем* и выращивать в себе *ясновидящего.*

Поэт делает себя *ясновидящим,* создавая долгий, бесконечный и разумный *беспорядок всех сторон.* Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды, чтобы сохранить только квинтэссенцию. Невыразимая пытка, в которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, в которой он становится среди всех великим больным, великим преступником, великим проклятым — и верховным Ученым! — ибо он стремится к *неизвестному*! <...> Пусть сгинет он в своем прыжке от чего-то неслыханного и чудовищного: придут другие ужасные работники. Они начнут с горизонтов, где он обессилел!

<...> Итак, поэт — это действительно похититель огня. Он несет бремя, возложенное на него человечеством и даже животными; он должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его создания; если то, что он несет *оттуда,* имеет форму, он придает форму; если не имеет формы, то он преподносит бесформенное. Найти язык; — в остальном, раз любое слово есть мысль, время универсального языка придет! <...>

Этот язык будет языком души для души, объединяющим все: запахи, звуки, цвета, мысль, цепляющуюся за мысль и рождающую новую. <...>

ИЗ КНИГИ «ПРЕБЫВАНИЕ В АДУ»[14]

АЛХИМИЯ СЛОВА

(Отрывок)

Ко мне! Вот история одного из моих безумств.

С давних пор я стал похваляться, что овладел какими угодно пейзажами, и считал ничтожными корифеев современной живописи и поэзии.

Мне нравились идиотские рисунки, дверные наличники, декорации, занавеси балаганов, вывески, яркий народный лубок; вышедшая из моды литература, церковная латынь, безграмотные эротические книжки, старинные романы, волшебные сказки, ма-

ленькие детские книжки, старые оперы, глупые припевы, наивные ритмы.

Я мечтал о крестовых походах, о путешествиях за неведомыми открытиями, о республиках без истории, о смутных религиозных войнах, о нравственной революции, о движении рас и континентов: я верил во все чудеса.

Я изобретал цвет гласных! — А — черный, Е — белый, И — красный, О — синий, У — зеленый.— Я выверял форму и движения каждого гласного и льстил себя надеждой с помощью ритмов, подсказанных инстинктом, изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно станет доступным для всех чувств. Толкование я утаивал.

Сначала это была проба. Я писал молчание, темноту, записывал невыразимое. Я фиксировал головокружения.

<...> Поэтическая рутина занимала много места в моей алхимии слова.

Я привык к простой галлюцинации: совершенно искренне видел мечеть на месте завода, школу барабанщиков, созданную ангелами, коляски на небесных дорогах, салон на дне озера; чудовищ, тайны; какое-нибудь название водевиля приводило меня в ужас.

Затем я объяснил мои магические софизмы галлюцинацией слов!

Я кончил тем, что счел священным расстройство моего сознания. Я бездельничал, мучался тяжелой лихорадкой: я завидовал счастью животных — гусениц, которые воплощают райскую невинность, кротов, сон девственности!

Мой характер озлобился. Я распрощался с миром в разного рода романсах. <...>

Я полюбил пустыню, сожженные сады, заброшенные мастерские, остывшие напитки. С трудом тащился я по зловонным улочкам и, закрыв глаза, приносил себя в жертву солнцу, огненному богу.

«Генерал, если в твоей разрушенной крепости осталась старая пушка, стреляй в нас комьями сухой земли. По стеклам великолепных магазинов! По салонам! Заставь всех в городе есть твою пыль. Окисли водосточные трубы. Наполни будуары пудрой из обжигающих рубинов...»

О! мошка, напившаяся на трактирной помойке, полюбившая незабудку и растворившаяся в солнечном луче! <...>

Ни один из софизмов безумия — безумие, которое нужно держать взаперти,— не был забыт мною: я мог бы их всех повторить, я знаю систему.

Мое здоровье было в опасности. Приближался ужас. Я впадал в сон на множество дней, и, встав, я продолжал видеть сны самые печальные. Я созрел для смерти, и по опасной дороге моя слабость меня вела на грань между миром и Химерой, в темноту и вихрь.

Я должен был отправиться в путешествие, отвлечься от очарований, собранных в моем мозге. На море, которое я любил, как если бы оно должно было бы с меня смыть грязь, я видел, как восходит крест-утешитель. Я был проклят радугой. Счастье было моим роком, моим угрызением совести, моим червем: моя жизнь была бы всегда слишком необъятной, чтобы быть принесенной в жертву силе и красоте. <...>

Все это прошло. Сегодня я могу приветствовать красоту.

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ
(1842—1898)

Французский поэт, наиболее последовательный из крупных символистов, глава символистской школы 1880—1890-х гг., родился в Париже, в семье чиновника. Учился в Англии, затем во Франции, с 1863 г. преподавал английский язык в различных городах Франции (с 1871 — в Париже). Начал печататься в 1862 г.

1860-е гг.— «парнасский» период творчества Малларме. В 1866 г. ряд его стихов был напечатан в сборнике «Современный Парнас». Наиболее значительное произведение этого периода — эклога «Послеполуденный отдых фавна» (1865—1866), которая легла в основу одноименной симфонической прелюдии Клода Дебюсси (1892).

Уже в 1860-е гг. намечается переход Малларме на позиции символизма. В 1864 г. он пишет: «Я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики: *рисовать не вещь, но производимый ею эффект.* Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений». Первым символистским опытом стали фрагменты драматической поэмы «Иродиада» (1867—1869).

Малларме увлекся атмосферой революции, в дни Парижской Коммуны он остается в Париже, оказывается среди сторонников коммунаров. После разгрома Коммуны типичной для Малларме становится «темная» поэзия, пронизанная разочарованием в реальности и тягой к потустороннему. Таков известный сонет «Гробница Эдгара По» (1875).

С 1880 г., когда Малларме организовал «вторники», на которые сходились молодые поэты символистской ориентации, он, по существу, начал формирование символистской школы.

В 1880—1890-е гг. в творчестве Малларме существуют две противоречивые тенденции: он создает трудные для понимания символистские стихи (сб. «Стихи», 1887) и одновременно пишет ясные по форме, злободневные и демократические «Стихотворения на случай» (1880—1898, изд. 1920 г.). Это противоречие поэт выразил в лучшем из поздних стихотворений — сонете «Лебедь» (1885).

В формировании эстетики символизма важную роль сыграли теоретические статьи Малларме (сб. «Отклонения», 1897).

В последние годы жизни поэт продолжает утверждать, что поэзия — это «тайна, ключ от которой должен отыскать читатель». В программной статье «Тайна в поэзии» (1896) и других работах он уподобляет поэзию музыке. Полный отрыв поэзии от ее социальных задач обнаруживается в утверждении Малларме, согласно которому высшая поэзия заключена в полном отсутствии слов, в молчании. И одновременно в статье «Конфликт» (1895) поэт выражает мечту о том, чтобы его понимали простые люди, рабочие.

Символистское творчество Малларме получает широкое признание, и в 1896 г. (после смерти Верлена) его провозглашают «королем поэтов».

Но именно в этот момент Малларме отходит от символизма. Крупнейшее произведение последнего, постсимволистского периода его творчества —

поэма «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Тот эксперимент, который предпринят в поэме, состоящей из одной фразы без знаков препинания, расположенной на листе особым образом («лестницей») и напечатанной разными шрифтами (создание текста — «партитуры»), поэт следующим образом истолковывает в «Предисловии»: «Здесь нет больше... соразмерных с правилом звучащих отрезков, нет стихов, это скорее спектральный анализ идей».

Эта поэма, как и остальное творчество Малларме, в дальнейшем оказала влияние как на модернистов (футуристов, кубистов, сюрреалистов), так и на реалистов, реформаторов французской поэзии XX в. (Арагон, Элюар и др.).

ИЗ СБОРНИКА «СТИХИ»

ГРОБНИЦА ЭДГАРА ПО [1]

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала,
Грозя, заносит он сверкающую сталь
Над непонявшими, что скорбная скрижаль
Царю немых могил осанною звучала,

Как гидра некогда отпрянула, виясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что яд философа развел он в алкоголе.

О, если туч и скал осиля тяжкий гнев,
Идее не дано отлиться в барельеф,
Чтоб им забвенная отметилась могила,

Хоть ты, о черный след от смерти золотой,
Обломок лишнего в гармонии светила,
Для крыльев Дьявола отныне будь метой.

ЛЕБЕДЬ [2]

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед,

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сиянье белой скуки.

Он шеей отряхнет смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья,

Он скован белизной земного одеянья
И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,
Окутанный в надменную печаль.

О ЛИТЕРАТУРНОМ РАЗВИТИИ [3]

(Отрывки)

[ПЕРЕХОД К НОВОМУ ЭТАПУ РАЗВИТИЯ ПОЭЗИИ]

Мы присутствуем в данный момент на поистине необычном спектакле, уникальном во всей истории поэзии: каждый поэт избирает свой уголок, откуда собирается играть на флейте любые арии, какие ему заблагорассудится; впервые с начала времен поэты не поют больше в хоре. До сих пор, не правда ли, чтобы выступить под аккомпанемент, нужен был мощный орган, каковым выступал официальный глава школы. И что же! На нем слишком много играли, и его устали слушать. Умирая, великий Гюго, в чем я ничуть не сомневаюсь, был убежден, что он похоронил всю поэзию на целый век; и, однако, Поль Верлен тогда уже написал «Мудрость»... <...>

[ОСОБЫЙ ВЗГЛЯД МАЛЛАРМЕ НА ПОЭЗИЮ]

Стихи существуют в языке повсеместно, где есть ритм, везде, за исключением афиш и четвертой страницы газет [4]. В жанре, называемом прозой, обнаруживаются стихи, подчас восхитительные, всех ритмов. Да, по правде говоря, никакой прозы нет: есть алфавит, а затем стихи, в той или иной степени сжатые, в той или иной степени растянутые. Всякий раз, когда возникает стремление к стилю, появляется и версификация. <...>

[СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ СТОРОНА ПОЭЗИИ]

Мне представляется <...>, что, если касаться содержания, молодые поэты [5] ближе к поэтическому идеалу, чем парнасцы, которые все еще излагают свои сюжеты в манере старых философов и старых риторов, представляя предметы непосредственно. Я же, напротив, думаю, что нужно давать только намек. Созерцание предметов, неуловимый образ, этот плод разбуженной ими способности мечтать — это и есть песня: парнасцы берут вещь целиком и выставляют ее на обозрение; тем самым они изгоняют тайну; они лишают читателя восхитительной радости самостоятельного творчества. *Назвать* предмет — это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; *внушить* представление о нем — вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем

найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания. <...> В поэзии всегда должна быть загадка, и цель искусства — других и не существует — заключается в том, чтобы *воскрешать* предметы.

[ПОЭТ И ОБЩЕСТВО]

С моей точки зрения, положение поэта в этом обществе, которое не позволяет ему жить,— это положение человека, уединившегося для того, чтобы соорудить свою собственную гробницу. <...> А в сущности, видите ли, <...> мир создан для того, чтобы появилась одна хорошая книга.

ЖАН МОРЕАС
(1856—1910)

Французский поэт греческого происхождения (наст. имя — Яннис Пападиамандопулос). Отец его был крупным юристом, занимался поэзией. Юноша рано начал писать. Благодаря гувернантке-француженке с детства знал французский язык. С 1882 г. живет в Париже. Здесь он публикует символистские сборники «Сирты» (1884), «Кантилены» (1886).

В гармоничности и неподвижности изображаемого Мореасом материального мира видны традиции парнасцев. Характерное для символизма изображение воспоминания как связи с идеальным миром у Мореаса служит утешением для пессимистически настроенного лирического героя, теряющего активность и мятежность (стихотворение «Быть безмятежным» в сб. «Сирты»). В его поэзии очевидны черты декаданса.

Мореас был создателем термина «символизм» и «Манифеста символизма» (1886) — программного документа этого направления. «Манифест» принес Мореасу широкую известность. Он способствовал декадентскому перерождению символизма в 1880-х гг.

Однако в начале 1890-х гг. поэт резко отходит от символизма. Его сборник «Страстный пилигрим» (1891) и особенно предисловие к нему способствовали созданию неоклассицистской «романской школы» (Мореас, М. Дюплесси, Р. де Латайед, Ш. Моррас, Э. Рейно), в которой возрождение поэтических принципов «Плеяды» сочеталось с декадентской направленностью творчества этих поэтов, с противопоставлением французской «ясности» творчеству «северных варваров» Шелли, Ибсена, Толстого. Исследователи считают «романскую школу» первым проявлением неоклассицизма во французской модернистской поэзии.

Лучшее произведение Мореаса этой поры неоклассицизма — сб. «Стансы» в 7-ми книгах (1899—1901, 1920). Писал он также прозу («Рассказы старой Франции», 1905; «Эскизы и воспоминания», 1908), пытался возродить черты античной трагедии на французской сцене («Ифигения в Авлиде», 1904).

МАНИФЕСТ СИМВОЛИЗМА [1]

(В сокращении)

Как все виды искусства, литература развивается: это циклическая эволюция с возвращениями вспять, которые строго обусловлены и которые осложняются различными изменениями, вносимыми

ходом времени и разрушением среды. Было бы излишним останавливать внимание на том, что всякая новая фаза развития искусства несомненно связана со старческим одряхлением, с неотвратимым концом предыдущей школы. Достаточно будет двух примеров: Ронсар[2] торжествует над немощью последних подражателей Маро[3], Романтизм водружает свои знамена над классическими обломками, плохо охраняемыми Бауром Лормианом и Этьеном де Жуи[4]. Дело в том, что всякая открытая демонстрация искусства фатально ведет к оскудению, к истощению; так, от копии к копии, от имитации к имитации то, что было исполнено силы и свежести, сохнет и сморщивается; то, что было новым и непосредственным, становится шаблоном и общим местом[5].

Таким образом, Романтизм, после того как он ударил в гудящий набат бунта, после того как он узнал дни славы и битвы, утратил свою силу и изящество, отрекся от своей героической отваги, сделался благопристойным, скептичным, полным здравого смысла; в чинной и мелочной деятельности Парнасцев он надеялся найти ложное обновление, потом, наконец, как впавший в детство монарх, он позволил свергнуть себя Натурализму, в котором можно серьезно относиться только к отваге законного, но безрассудного протеста против пошлости некоторых романистов, бывших тогда в моде.

Новое выступление в сфере искусства было, таким образом, долгожданным, необходимым, неизбежным. Это выступление, давно зревшее, только-только заявило о себе. <...>

Мы уже предложили название *Символизм,* ибо только оно способно правильно обозначить современную направленность творческого духа в искусстве. Это название можно сохранить.

В начале этой статьи уже говорилось о том, что развитию искусства присущ циклический характер, крайне осложненный дивергенцией[6]; таким образом, чтобы выявить действительную преемственность новой школы, нужно было бы обратиться к известным поэмам Альфреда де Виньи[7], к Шекспиру, к мистикам и еще дальше. Эти вопросы потребовали бы тома комментариев; скажем все же, что Шарль Бодлер должен рассматриваться как подлинный предшественник современного движения; г-н Малларме открыл в нем ощущение таинственного и невыразимого; г-н Поль Верлен, к своей чести, разорвал жестокие путы стиха, которому чудесные персты г-на Теодора де Банвиля[8] еще раньше придали гибкость. Однако *Высшее Волшебство* пока еще не достигло совершенства: упорный, ревностный труд будоражит новое пополнение.

* * *

Противница наставлений, декламации, фальшивой чувствительности, объективного описания символистская поэзия пытается одеть Идею в осязаемую форму, которая, однако, не была бы

ее самоцелью, а, не переставая служить выражению Идеи, сохраняла бы подчиненное положение. Идея, в свою очередь, вовсе не должна показываться без роскошных одеяний внешних аналогий; ибо подлинный характер символического искусства состоит в том, чтобы никогда не доходить до познания Идеи-в-себе. Таким образом, в этом искусстве картины природы, поступки людей, все конкретные явления не могли бы выступать сами по себе: здесь это осязаемые оболочки, имеющие целью выявить свое скрытое родство с первичными Идеями.

Обвинение в непонятности, необдуманно брошенное такой эстетике читателями, не содержит ничего удивительного. Но что делать? Не обвинялись ли в двусмысленности «Пифийские оды» Пиндара, «Гамлет» Шекспира, «Новая жизнь» Данте, «Второй Фауст» Гете [9], «Искушение святого Антония» Флобера?

Для ясного толкования своего синтеза Символизму нужен стиль первозданный и сложный: нетронутые слова, волнообразное чередование периодов [10], наполненные значением плеоназмы [11], загадочные эллипсисы [12], неопределенный анаколуф [13], всякий смелый и многообразный троп [14] — наконец, хороший язык — тот, который сложился раньше всяких Вожла [15] и Буало-Депрео [16], язык Франсуа Рабле и Филиппа де Коммина [17], Вийона, Рютбёфа [18] <...>.

РИТМ: обновленная старинная метрика; искусно организованный беспорядок; рифма блестящая и чеканная, как щит из золота и бронзы, рядом с затемненной аморфной рифмой; александрийский стих с частыми и нефиксированными остановками [19], обращение к свободному размеру. <...>

ПОЗДНИЕ РОМАНТИКИ И НЕОРОМАНТИКИ

В литературе конца XIX — начала XX в. происходит оживление романтических тенденций. Романтическое начало усиливается в реалистическом искусстве (Флобер, Доде, Франс, особенно Роллан).

В последние годы своей жизни В. Гюго создает ряд значительных романтических произведений. Расцвета достигает творчество поздних романтиков Ж. А. Барбе д'Оревилли (1808—1889) и О. Вилье де Лиль-Адана (1838—1889).

На 1890-е гг. приходится кульминация деятельности неоромантиков. Глава французского неоромантизма Эдмон Ростан (1868—1918) известен в литературе прежде всего как автор героической комедии «Сирано де Бержерак». Достижения других неоромантиков (А. де Борнье, Т. де Банвиль, Ф. Коппе, Ж. Ришпен и др.) менее значительны. К неоромантикам примыкал в начале своего творческого пути Р. Роллан.

В целом французский неоромантизм представляет собой весьма аморфное явление. Неоромантики занимали среднее положение между натурализмом и символизмом, отвергая как нигилизм первого по отношению к духовному началу, так и нигилизм второго по отношению к материальному миру.

Неоромантики утрачивают характерный для романтизма начала XIX в. пафос нового. Вместо лозунга разрушения традиций и канонов появляется стремление к возрождению традиций искусства прошлых эпох.

Утрачивается острота критического отношения к действительности,

свойственная В. Гюго. Неоромантики в своем большинстве стоят на официальных или умеренно-либеральных позициях, их творчество, как правило, не противоречит правительственному курсу (не случайно ряд неоромантиков был избран в Академию, среди них А. де Борнье, Ф. Коппе, Э. Ростан, Ж. Ришпен). Наконец, утрачивается цельность романтического метода, характерной чертой творчества неоромантизма становится эклектизм художественных принципов.

К 90-м гг. XIX в. вырисовывается общий характер неоромантизма как этико-эстетического протеста против антигуманного существа общественного строя, упадочной философии, натурализма и декадентской литературы. При этом мотивы этического протеста зачастую доминируют над протестом эстетическим (А. де Борнье, Ф. Коппе и др.). В этом проявляется характерная черта именно французского неоромантизма, придающая ряду произведений излишний дидактизм, морализаторство.

Для французского неоромантизма характерна также разработка проблем патриотизма, героизма (часто в официальном понимании), интерес к яркой личности. В создании особого типа романтического героя можно видеть главный вклад неоромантиков в развитие литературы.

ЭДМОН РОСТАН
(1868—1918)

Французский драматург и поэт, глава неоромантического течения. Родился в Марселе, в семье чиновника. Получил юридическое образование. В первых литературных опытах стремился подражать Гюго и Дюма. В 1890 г. Ростан выпускает поэтический сборник «Шалости музы», воспевающий «бедных мечтателей». В комедии «Романтики» (1894) ярко выступает характерный для творчества Ростана конфликт между обыденностью существования, основанного на соображениях выгоды, расчета, и романтичностью иллюзии, мечты. В процессе формирования неоромантической эстетики Ростан сближается с символизмом (поэтические драмы «Принцесса Греза», 1895; «Самаритянка», 1897).

Зрелый период творчества открывается героической комедией «Сирано де Бержерак» (1897), высшим достижением Ростана, принесшим ему мировую известность. В пьесе излагается неоромантическая концепция героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств.

Конец 90-х гг.— период наивысшей творческой и общественной активности Ростана. Он принимает участие в деле Дрейфуса на стороне Золя, что вызывает резкое неудовольствие правящих кругов. Однако, усмотрев в драме «Орленок» (1900) черты национализма и отхода от демократического движения, Французская Академия избирает писателя своим членом (1901). Речь, произнесенная Ростаном при вступлении в Академию (1903), стала важным документом неоромантизма.

В последних произведениях, начиная с «Шантеклера» (1910), Ростан все больше стремится выйти за рамки неоромантизма, ищет «синтетический метод» и «синтетический жанр». В последнем большом произведении — драматической поэме «Последняя ночь Дон Жуана» (1911—1914, изд. 1921), осмеивая своего псевдоромантического героя, Ростан расстается с неоромантической концепцией мира и человека.

В годы первой мировой войны Ростан занял националистические позиции, но затем отошел от них. Он одним из первых признал огромное значение «Огня» Барбюса, увидел в этом романе начало новой литературной эпохи.

Однако главный вклад Ростана в литературу связан с неоромантизмом, который получил в его творчестве наиболее полное выражение. Ростан сумел выйти за рамки эпигонства, сформулировал и художественно воплотил программу неоромантизма, создав гуманистические героические характеры, подняв на новую высоту жанр поэтической драмы.

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК[1]

(Отрывок)

[Сирано через всю жизнь пронес свою тайную любовь к Роксане. Лишь перед смертью он признается в том, что письма, которые Роксана получала от своего возлюбленного Кристиана, завоевавшего ее любовь выраженным в них блеском ума и глубиной чувства, писал он, Сирано. Но любовь Роксаны к Сирано опоздала: раненный своими всесильными врагами, Сирано умирает. На пороге смерти он по-прежнему бьется с силами мрака и зла. Мы приводим финал героической комедии.]

Роксана

Клянусь тебе!.. Мой дорогой, поверь,
Что я люблю тебя!..

Сирано *(вздрагивает и быстро поднимается)*

Не здесь! Нет! ради бога!

(Его поддерживают.)

Один — не надо никого,
Она идет ко мне!.. Да... да... я холодею!..

(Прислоняется к дереву.)

Лицом к лицу я встречусь с нею
С мечом в руке!..

Роксана *(ломая руки)*

Спасти! Спасти его!

(Он хватает меч, все отступают в страхе.)

Сирано

А, смерть курносая!.. Смеешься надо мною!..
Ты смотришь на мой нос!.. Тебя я проучу!..

(Поднимает меч.)

Почтенье к моему мечу!..
Что говорите вы? Считаете смешною,
Ненужной выходку мою?..
И сам я признаю,
Что с смертью битва бесполезна:
Передо мной уже раскрылась бездна...
Но на врага идти с надеждой на успех —
Достойно труса лишь. Но кто передо мною?
Вас сотни? Тысячи? Стоите вы стеною!..
Ага! Я узнаю вас всех!..
Вы, старые враги!.. Ты, ложь!

(Рубит мечом воздух.)

Вы, предрассудки!..
Ты, подлость! Вот тебе!.. А, змеи клеветы!
Вот вам!

(Рубит.)

Чтоб сдался я? Оставьте шутки!

А, глупость, страшный враг,— вот, наконец, и ты!
Я знаю, что меня сломает ваша сила,
Я знаю, что меня ждет страшная могила,
Вы одолеете меня, я сознаюсь...
Но все-таки я бьюсь, я бьюсь, я бьюсь!
(Делает размахи мечом в воздухе и останавливается, задохнувшись.)
А! Вы все отняли! Вы все разбили грезы!..
Вы взяли лавры, взяли розы!..
Берите все! все! все! Но все-таки с собой
Кой-что я уношу, как прежде горделивым,
И незапятнанным, и чистым, и красивым,—
Кой-что оставлено и мне еще судьбой.
Сегодня вечером, да, да, в гостях у бога
Я у лазурного остановлюсь порога
И покажу ему тот знак, что был мне дан...
(Падает в объятия Ле-Брэ и Рагно.)

Роксана склоняется над ним и целует его в лоб.

Роксана
Что ж это, милый мой?

Сирано *(открывает глаза, узнает ее, счастливо улыбается)*
Мой рыцарский султан!..[2]
(Умирает.)
Занавес

РЕЧЬ ПРИ ВСТУПЛЕНИИ ВО ФРАНЦУЗСКУЮ АКАДЕМИЮ[3]

(Отрывки)

<...> Бывают слова, которые для объединенных вместе людей звучат, как молитвы; бывают потрясения, охватывающие сразу всех, которые равны победе; и вот почему ветер, который исходит из светлой и голубоватой глубины сцены, может заставить затрепетать знамена! В истории театра есть солнечный и безумный день, когда афиняне после представления «Персов»[4] бросаются к храмам и стучат в их двери, крича: «Родина! Родина!..» <...> А особенно мы, у которых нет ни агоры[5], ни форума, как узнаем мы великие примеры единодушия, дрожь нетерпеливых сил? Нигде, кроме как в театре, где души, оказавшиеся бок о бок друг с другом, могут почувствовать себя крылатыми.

Анри де Борнье[6] был в этом убежден. <...> Театр, божественный дворец из картона, где картонные декорации опираются на камни стены, которую еще видно в Оранже[7], и где свет исходит от свеч, которые были когда-то восковыми[8], казалось, был

для него царственным дворцом героев в легендарной стране, ставшей для них второй родиной. Ни один призрак не казался ему слишком значительным, чтобы жить: и после того как он ввел туда Карла Великого[9], он нашел естественным намерение ввести туда святого Павла[10]. И кое-кто возроптал; и его отговаривали от представления «Апостола»; и его слава, быть может, ничего не приобрела от постановки этой пьесы; но я счастлив, что у него появилась мысль написать ее. Этот человек думал о том, что делал. Тем хуже для тех, кто согласен, что искусство, которому они посвятили свою жизнь, не имеет права использовать определенные сюжеты. Есть ли сюжеты, которые слишком прекрасны? Есть ли сюжеты, которые слишком велики? Кто это сказал? Он не поэт! <...> В тот момент, когда обладатели здравого смысла сказали г-ну де Борнье: «Как вы осмеливаетесь выводить подобный персонаж на подмостки?»,— по-моему, ему следовало бы ответить: «Подмостки? Я не знаю никаких подмостков. Я знаю траву, по которой ступают Ромео и Джульетта; я знаю песок, который скрипит под крадущимися шагами Дон Жуана; я знаю жнивье, по которому несется Собака Фауста; я знаю мрамор, которого касаются сандалии Эдипа; я не знаю никаких подмостков! Я никогда не видел, где касается земли нога Титании, и я никогда не слышал, как шествует призрак[11] в Эльсиноре!» Я был бы рад, чтобы он им ответил: «Театр — великая тайна... <...> Пьес не пишут для несчастных, которые вспоминают имя актера, когда герой выходит на сцену!» <...>

Нужно реабилитировать страсть. А также чувство, которое вовсе не постыдно. Пора сказать тем робким французам, которые всего боятся, а вдруг они не выглядят прирожденными насмешниками <...>, что хвастливая *насмешка*[12], чья наглость, кажется, возрождает самое что ни на есть буржуазное благоразумие,— это не более как монокль, с помощью которого Жозеф Прюдом[13] пытается заменить свои очки! Нет ничего несноснее развязанности. Делать пируэты — ведь это значит ввинчиваться в почву. Подлинный дух тот, который дает крылья энтузиазму. <...> И вот почему нужен театр, где, экзальтируя лиризмом, морализируя красотой, утешая изяществом, поэты, не делая этого специально, дают уроки душе. Вот почему нужен театр поэтический и даже героический! <...>

ПИСЬМА АНРИ БАРБЮСУ[14]

I

Я восхищен «Огнем», ибо это поэма, это великая поэма, где все беспорядочно и вместе с тем прекрасно согласованно. Там есть то, что я люблю больше всего на свете,— бесчисленные детали, которые в то же время не пестрят.

Такая детализация возможна лишь тогда, когда есть единое дыхание и движение. Вы — мечтатель и одержимый. Вот почему, без сомнения, ваша книга вызывает восхищение даже тех, кто не соглашается со всеми ее идеями. Я часто слышал, как люди спорили о книге, но уже заранее признавали ее художественное совершенство и определенную значительность.

Я вспоминаю день, когда вы пришли, чтобы сказать мне: «Так вот, я иду в армию, потому что ненавижу войну. Человек моих убеждений обязан взяться за оружие. Эта война должна быть последней». Я вновь вижу эту спокойную и ужасную красоту, которая была на вашем лице, и вашу неумолимую отвагу. Это настоящая красота. Холодный и возвышенный пыл вашего взгляда, спокойное ожесточение ваших черт, возвышенная поэзия, которая окутывала вас таинственностью, благородная ненависть, которая по временам распрямляла вашу фигуру, склонившуюся было над носилками, склонившуюся в приливе необъятной жалости,— это как раз та красота, которую я вновь нашел в «Огне». В ту минуту, обнимая вас, я уже знал, что вы создадите из войны трагический шедевр... Пусть даже вы сомневаетесь, что я придерживаюсь ваших взглядов. Но когда люди возвращаются оттуда, откуда возвратились вы, они имеют право говорить обо всем, и слушать их можно только с уважением. Молчать и размышлять о том, что нам говорят побывавшие там,— вот в настоящий момент единственный долг. <...> Вы вылепили из глины статую нового солдата. Когда вы со страстностью покрываете войну грязью, это вопреки вашему желанию прекрасно. Вы прославляете эти проклятые существа, хоть и говорите, что они не должны иметь славы. Да и почему бы им не иметь ее, этим спасителям мира и будущего?..

Как это прекрасно — написать роман, из которого будет черпаться История. Мы это обсудим позднее. А пока, гордый поэт и солдат, я вас обнимаю.

II

Я могу, наконец, выходить, видеть людей [15]. Успех «Огня» огромен. Даже среди клерикалов есть фанатики вашего произведения. Вы быстро преодолели тираж в сто тысяч экземпляров, и дальнейшего его увеличения уже не остановить. Книга разойдется превосходно. <...> Как прекрасна эта неодолимость Подлинного Искусства! Да, эта война будет последней. Тем она и прославится. Война эта нужна была для того, чтобы люди узнали, что такое война. Теперь весь мир это знает. Подумать только, ведь еще никогда не осмеливались играть пятый акт «Орленка» [16] целиком, и кончилось тем, что его совсем выбросили как слишком тягостный. Ваш шедевр приучит публику к правде, и только благодаря вам станет возможным сыграть этот акт.

КОММЕНТАРИИ

Э. Потье

1. Статья В. И. Ленина «Евгений Потье» была опубликована в газете «Правда» от 3 января 1913 г. (№ 2) за подписью «Н. Л.».

2. В подлиннике ставшее позже припевом четверостишие «Это есть наш последний и решительный бой...» повторяется только два раза: в начале и в конце песни. Мы сохраняем эту композицию произведения.

3. Лефрансе Гюстав (1826—1901) — французский революционер, сражавшийся на последних баррикадах Парижской Коммуны вместе с Э. Потье.

4. Эта строфа «Интернационала» вызвала особые нападки властей, и в конце XIX — начале XX в. при изданиях гимна она опускалась.

5. Поэма «Рабочие Америки к рабочим Франции» была написана на английском языке. На проходившей в Филадельфии Всемирной промышленной выставке были представлены последние достижения буржуазного прогресса. Потье вскрывает обратную сторону этого прогресса — эксплуатацию рабочих. Поэма состоит из пролога и шести частей. Мы приводим 2-ю и 6-ю части.

6. Мамон — бог богатства у древних сирийцев, ставший символом жадности.

7. Стихотворение опубликовано в сборнике Э. Потье «Революционные песни» (1887). Слова «Коммуна выжила, однако», выражающие идею песни, стали крылатыми.

8. Дюваль (1840—1871) — рабочий, генерал Коммуны, расстрелян версальцами 4 апреля 1871 г.; Флуранс (1838—1871) — литератор, генерал Коммуны, убит 3 апреля 1871 г.; Риго (1838—1871) — прокурор Коммуны; Варлен (1839—1871) — рабочий, член Первого Интернационала и Коммуны, зверски замучен версальцами; Ферре (1845—1871) — заместитель прокурора Коммуны, расстрелян версальцами 28 ноября 1871 г.; Мильер (1817—1871) — рабочий, журналист, член Коммуны, зверски убит версальцами; Тони-Муален (1832—1871) — врач и литератор, коммунар, расстрелян версальцами.

9. Дюма-сын (1824—1895) — известный французский писатель, автор «Дамы с камелиями», один из яростных противников Коммуны; Дю Кан (1822—1894) — писатель, реакционер, ярый враг Коммуны.

10. Год написания стихотворения не установлен.

Ж. Валлес

1. «26 марта» — уникальный образец жанра очерка-стихотворения в прозе, созданный в дни Коммуны. Произведение было опубликовано в газете «Клич народа» от 28 марта 1871 г. и посвящалось 26 марта — дню первых выборов в Парижскую Коммуну.

2. Т.е. период 1851—1871 гг. — от установления режима Второй империи до Парижской Коммуны.

3. В книгу вошли очерки 1876—1877 гг., расположенные Валлесом в определенной последовательности. Очерк «Ночлежный дом» следует за очерком о так называемом «рабочем доме» и продолжает его тему. Мозаический принцип композиции книги «Лондонская улица» приводит к тому, что при всей самостоятельности данного очерка его значение и смысл в полном объеме становятся ясными лишь при сопоставлении с контрастными эпизодами очерков «Англичанин у себя и у нас», «Комфорт», «Английское воскресенье», «Рождество» и др.

Ж. Б. Клеман

1. Песня, написанная в 1866 г., была напечатана Клеманом в сборнике «Песни» (Париж, 1885) с посвящением работнице-коммунарке Луизе, которое приводится с сокращениями.

Л. Мишель

1. Стихотворение «Пляска бомб» написано в период 72-х дней. Посвящение появилось позже. Песня написана в традициях «Марсельезы».

2. Митральеза — старинное многоствольное оружие.

3. Монмартр — район Парижа, противопоставляется Версалю как место, где началось восстание 18 марта 1871 г., приведшее к провозглашению Парижской Коммуны.

4. Данное письмо — свидетельство силы характера и бескомпромиссной позиции Мишель в тюрьме. Как и на суде, она продолжает требовать для себя смертной казни. К письму было приложено большое стихотворение (из 12 строф приводится лишь первая). Письмо и стихотворение посвящены годовщине 31 октября 1870 г., когда рабочие впервые выдвинули требование провозгласить Коммуну.

Г. Мопассан

1. Новелла была напечатана в «Голуа» (17.II.1884). Вошла в сборник «Сказки дня и ночи» (1885). Это единственный сборник новелл Мопассана, где нет единой по характеру атмосферы (грустное и веселое, свет и тень уравновешены, отсюда название сборника).

2. Елисейские поля — одна из центральных магистралей Парижа.

3. Статья представляет собой некролог (напечатан в «Голуа», 5.9.1883). И. С. Тургенев умер в Буживале (под Парижем) 3 сентября 1883 г. Мопассан неоднократно с восхищением говорил о Тургеневе (см., например, статью «Изобретатель слова «нигилизм», 1880).

4. Мопассан неточен: Тургенев видел Пушкина лишь дважды.

5. Очерк «О романе» был написан в 1887 г. и опубликован в «Литературном приложении» к газете «Фигаро» (7.1.1888) с большими купюрами, вызвавшими резкое возражение Мопассана. Полностью опубликован в качестве предисловия к роману «Пьер и Жан» (1888). Обиженные очерком французские критики выступили в печати с нападками на Мопассана.

6. Перечислены произведения аббата Прево, Бернандена де Сен-Пьера, Сервантеса, Шодерло де Лакло, Гете, Ричардсона, Вольтера, Виньи, Шатобриана, Дюма-отца, Жорж Санд, Бальзака, Мериме, Стендаля, Готье, Гюго, Флобера, Констана, Фейе, Золя, Доде.

7. Строка из трактата Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674).

8. Имеется в виду статья «Гюстав Флобер» (II), написанная в 1884 г.

9. Строка из «Поэтического искусства» Н. Буало.

А. Доде

1. Роман, созданный в 1869 г., вышел отдельным изданием в 1872 г. «Эпопея» со львом — центральный символический эпизод книги, сатирически изображающий претензии буржуа на завоевание и ограбление колоний, на героизм.

2. Тартарен был родом из Тараскона — старинного французского городка на р. Роне (Прованс).

Ж. Ренар

1. Ж. Ренар опубликовал «Сабо» в сборнике «Буколики» (1898). «Сабо» — яркий образец жанра лирической миниатюры, разрабатывавшегося Ренаром.

А. Франс

1. Рассказ «Кренкебиль» был написан в конце 1900 — начале 1901 г. и печатался в газете «Фигаро» (21.XI.1900—16.I.1901) под названием «Дело Кренкебиля». После ряда публикаций рассказ был включен в сборник «Кренкебиль, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов» (Париж, изд-во Кальман-Леви, 1904). В рассказе отразилось знакомство Франса с буржуаз-

ным судопроизводством, изученным в ходе дела Дрейфуса. Высокая оценка рассказа прогрессивной общественностью Франции выразилась, в частности, в приветственном обращении газеты «Юманите» (15.IV.1924) к 80-летнему Франсу от имени Кренкебиля, который уже «понял необходимость борьбы и ... знает, что иногда надо быть жестоким, чтобы быть справедливым».

2. Стейнлен Теофиль-Александр (1859—1923) — французский художник, мастер плаката, график. Автор 63 иллюстраций к отдельному изданию рассказа в 1901 г., о чем и упоминает в посвящении А.Франс.

3. Гитри Люсьен-Жермен (1860—1925) — французский актер, режиссер, драматург, руководитель парижского театра «Ренессанс». Гитри принял участие в создании Франсом на основе рассказа пьесы «Кренкебиль» (театр «Ренессанс», премьера — 28.III.1903), в которой он блестяще исполнил роль Кренкебиля.

4. Марианна — т.е. Французская республика (традиционное аллегорическое изображение).

5. Каноническое право — правовые нормы, установленные церковью.

6. Декреталии — послания римского папы по церковным вопросам.

7. Лубе Эмиль (1838—1929) — президент Французской Республики (1899—1906).

8. Гильом де Ногаре (ум. в 1314 г.) — канцлер французского короля Филиппа IV Прекрасного, по приказу которого арестовал папу Бонифация VIII.

9. Григорий VII — римский папа (1073—1085), вел с германским императором Генрихом IV борьбу за власть. Католическая церковь объявила его святым. Бонифаций VIII — римский папа (1294—1303), боровшийся за власть церкви (упоминается Данте в «Божественной комедии» как будущий обитатель восьмого круга Ада).

10. Улица Монмартр пролегает между бульваром Монмартр и огромным парижским рынком («Чрево Парижа» изображен в одноименном романе Э. Золя).

11. Паре Амбруаз (1517—1590) — выдающийся французский медик эпохи Возрождения.

12. Ролей Уолтер (1552—1618) — английский писатель и политический деятель.

13. Биша Мари-Франсуа-Ксавье (1771—1802) — французский медик. Бернар Клод (1813—1878) — французский физиолог.

14. Боссюэ Жак-Бенинь (1627—1704) — выдающийся французский проповедник и оратор, «высокий стиль» его речей и сочинений считался непревзойденным.

15. Эманация — в философии древнеримских неоплатоников и гностиков — представление о происхождении мира путем мистического истечения творческой энергии божества. Здесь — в переносном и ироническом значении.

16. Маньо Поль — председатель суда в Шато-Тьерри (1889—1904), чьи приговоры высшие инстанции часто отменяли как излишне мягкие.

17. Франс намекает на дело Дрейфуса.

18. Название зала ожидания во Дворце Правосудия на о. Сите (в Париже).

19. Елисейский дворец (на улице Елисейские поля в Париже) — резиденция президента Французской Республики.

20. Апокалипсис — «Откровение Иоанна Богослова», завершающее Новый завет. В нем содержится пророчество о «втором пришествии», «страшном суде» и конце мира.

21. Церковь св. Евстафия, строившаяся с 1532 по 1637 г.,— выдающийся памятник архитектуры Парижа.

22. Статья впервые напечатана в газете «Тан» 13 февраля 1887 г. и является ответом на публикацию в газете «Жиль Блаз» романа Г. Мопассана «Монт-Ориоль». Позже статья была включена в первую серию собрания статей А.Франса «Литературная жизнь» (Париж, изд-во Кальман-Леви, 1888).

23. Этюд «Альфонс Доде», написанный в связи со смертью Доде, был

напечатан в журнале «Парижское обозрение» 1 января 1898 г. После смерти А. Франса этюд был включен в двухтомник его статей «Страницы истории и литературы» (1934—1935).

24. Речь была напечатана в газете «Свободная страница» (18.X.1902) и вышла отдельным изданием (1902), позже включена в книгу «К лучшим временам». Золя был похоронен на кладбище Монмартр 5 октября 1902 г. В настоящее время его прах находится в Пантеоне.

25. Речь идет об участии Золя в деле Дрейфуса и его письме к президенту республики, опубликованном под заглавием «Я обвиняю!».

Р. Роллан

1. Плутарх (ок. 46 — ок. 127) — греческий писатель и философ.

Под названной в повести книгой Плутарха «Жизнеописания знаменитых людей» имеется в виду главный его труд «Параллельные жизнеописания». Кола Брюньон упоминает персонажей этой книги.

2. В книгу «Народный театр» вошли статьи Роллана, опубликованные в журнале «Обозрение драматического искусства» в 1900—1903 гг. Книга вышла в 1903 г. Это важнейший эстетический труд Роллана.

3. «Жизнь Бетховена» была опубликована в 1903 г. О большой популярности книги писал сам Роллан в «Предисловии автора» (1927).

4. Имеется в виду англо-бурская война 1899—1902 гг.

5. Приводимым отрывком заканчивается книга Роллана «Жизнь Бетховена».

6. Грильпарцер Франц (1791—1872) — выдающийся австрийский писатель, автор романтических драм. Был лично знаком с Бетховеном.

7. Шиндлер — близкий друг Бетховена последних лет его жизни. Воспоминания Шиндлера широко используются Ролланом в «Жизни Бетховена».

8. Роллан имеет в виду финал Девятой симфонии Бетховена (1824), в котором 4 солиста и хор поют светлый и ликующий гимн на слова оды Ф. Шиллера «К радости» (1785).

И. Тэн

1. Клавдий Клавдиан (ок. 360 — после 404) — римский поэт.
2. Гвидо Рени (1575—1642) — итальянский художник-академист.

Э. Золя

1. Рассказ «Кузнец» был напечатан в газете «Эвенман иллюстре», затем в иллюстрированном «Альманахе трудящихся» (1874). Включен во второй сборник рассказов Золя «Новые сказки Нинон» (1874), который своим реализмом, связью с реальным жизненным материалом противостоит первому сборнику — «Сказки Нинон» (1864). «Кузнец» — одно из первых произведений Золя, посвященных теме созидательного труда. Образ кузнеца вообще становится символичным в литературе этого времени (ср. стихотворение А. Рембо «Кузнец», стихотворение Э. Верхарна «Кузнец» и др.). Герой данного рассказа Э. Золя является прообразом кузнеца Гуже из романа Золя «Западня». В основу рассказа легли впечатления писателя от пребывания в деревне Беннекур на берегу Сены, где он проводил летние месяцы 1866—1868 гг.

2. В сб. «Экспериментальный роман» (1880) вошли статьи, печатавшиеся в 1878—1880 гг. в «Вестнике Европы» и во французской прессе. Программная статья, давшая название сборнику, была напечатана в России («Вестник Европы», 1879, кн. 9) и лишь затем во Франции.

3. Бернар Клод (1813—1878) — французский физиолог. Золя в своей статье излагает концепцию книги Бернара «Введение к изучению экспериментальной медицины», приспосабливая его экспериментальный метод к задачам литературы.

4. Монторгей Жорж (Октав Лебезг, 1857—1933) — французский журналист.

5. Сеар Анри (1851—1949) — один из писателей-«меданцев».

6. Род Эдуард (1857—1910) — швейцарский писатель.

7. Письмо к Ф. Фору (1841—1899) вызвано следующими обстоятельствами: 15 октября 1894 г. был арестован капитан французского Генерального штаба Альфред Дрейфус (1859—1935) по обвинению в шпионаже в пользу Германии, и 22 декабря военный трибунал осудил его на пожизненную каторгу и ссылку. Обвинение было ложным. Но лишь в марте 1896 г. полковник Пикар обнаружил подлинного преступника — офицера Генерального штаба графа Эстерхази. Золя начинает интересоваться делом Дрейфуса в октябре 1897 г., в ноябре он получает веские доказательства невиновности Дрейфуса. Однако суд над Эстерхази (11.1.1898) оправдывает преступника, что приводит к разгулу шовинизма в стране (Дрейфус был евреем). И тогда в ночь с 11 на 12 января Золя пишет письмо президенту страны. В нем подробно излагаются обстоятельства дела, доказывается виновность ряда высших военных чинов, в том числе и генерала Огюста Мерсье (1833—1921), который в 1893—1895 гг. был военным министром. Письмо было опубликовано 13 января в газете «Орор». Издатель Ж. Клемансо дал ему название «Я обвиняю!». Письмо имело огромный резонанс во всем мире. 7 февраля и 23 мая состоялись два заседания суда по обвинению Золя в оскорблении военного суда. В обоих приговорах Золя был признан виновным. После объявления второго приговора Золя бежал в Англию, откуда возвратился лишь в 1899 г. (после отмены приговора по делу Дрейфуса).

П. Верлен

1. В сборник «Сатурнические поэмы» (1866) вошли стихотворения 1861—1866 гг., частично опубликованные в сборнике парнасцев «Современный Парнас» (1866).

2. В сборник «Галантные празднества» (1869) вошли стихотворения 1866—1868 гг., рисующие меланхолические воспоминания об изысканных светских удовольствиях XVIII в.

3. Бергамаска — старинный итальянский танец (по названию г. Бергамо).

4. В сборник «Добрая песня» (1870) вошло 21 стихотворение 1869—1870 гг. Стихи сборника посвящены невесте Верлена Матильде Мотэ, ставшей в 1870 г. его женой.

5. В сборник «Романсы без слов» (1874) вошли стихотворения, созданные Верленом в эмиграции.

6. Данное стихотворение помещено третьим в разделе «Забытые ариетты». Источник эпиграфа не найден. Перевод Б. Пастернака прекрасно передает атмосферу верленовского стихотворения, его мелодичность, образность. Но в переводе не сохранилась рифмовка подлинника. Стихотворение переводили на русский язык В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Гелескул и др.

7. Данное стихотворение помещено восьмым в разделе «Забытые ариетты».

8. Стихотворение помещено в разделе «Акварели».

9. Сборник «Далекое и близкое» (1884) включает стихотворения 1860—1880-х гг.

10. Стихотворение было написано в тюрьме Монс в апреле 1874 г. в связи с 200-летием выхода в свет «Поэтического искусства» Н. Буало. Опубликовано в 1882 г. Публикация стихотворения и последующая дискуссия с Шарлем Морисом (1860—1919) впервые принесли Верлену широкую известность и поставили его во главе школы, вскоре получившей название «символизм». Между тем Верлен предупреждал: «Нельзя же понимать «Поэтическое искусство» буквально... ведь это, в конце концов, только песня, да я и не стал бы строить теорий!»

11. Здесь в переводе утрачен акцент на нечетных размерах, существенный для французского силлабического стихосложения. Конечный пункт программы Верлена по освобождению французского стиха от формальных ограничений, сформулированных классицистами — утверждение верлибра (свободного стиха).

12. В подлиннике вместо слов «тон» и «полутон» употреблены слова «цвет» и «оттенок» («нюанс»).

13. Музыкальные инструменты, названные в подлиннике,— «флейта и рог».

14. Сонет «Томление» — одно из наиболее известных стихотворений Верлена, ставшее знаменем декадентов. Опубликовано в 1883 г. Включено в сборник «Далекое и близкое» с посвящением писателю-юмористу и комедиографу Жоржу Куртелину (1858—1929). Верлен писал это стихотворение как пародийно-ироническое, полушутя-полусерьезно, включив его в пародийный раздел сборника — «В манере многих».

15. Акростих — стихотворение, в котором первые (или другие) буквы строк образуют свой текст. Здесь имеются в виду формалистические опыты римских поэтов начала новой эры (Порфирий и др.).

16. Батилл — живший в I в. н. э. актер-пантомимист. Родившись в Александрии, Батилл попал в рабство. Однако его владелец в Риме отпустил его на свободу и сделал своим фаворитом. Батилл был основоположником особого рода мимических представлений трагикомического характера. У Верлена — Батилл — образ шута, который не может развеселить богача, зараженного «болезнью конца века» — «томлением», «изнеможением» (другой перевод названия стихотворения).

17. Данное письмо Верлена раскрывает содержание его стихотворения «Поэтическое искусство». Шарль Морис, прочтя это стихотворение и заметив пародирование Верленом «Поэтического искусства» Буало, сторонника классической «ясности» в поэзии, выступил в «Ла Нувель Рив гош» (номер от 1—8 декабря 1882 г.) со статьей «Буало-Верлен», подписанной «Карл Моор». В своей статье Ш. Морис писал: «Поэтическая доктрина г-на Верлена резюмируется в двух словах: Музыка и Нюанс... <...> Замечаете ли вы, что это приводит к утрате ясности?» Проблему «ясности» и поднимает в письме Верлен.

18. «Акробатические оды» (1857) — сборник стихов поэта-парнасца Т. де Банвиля (1823—1891).

19. Речь идет о сборнике Т. де Банвиля «Лирические этюды. Новые акробатические оды» (1869), в котором Банвиль сближается с неоромантиками и предваряет некоторые находки символистов.

А. Рембо

1. Зеленый — цвет прусских мундиров, красный — французских.

2. Стихотворение написано в мае 1871 г. Образная система еще более усложняется за счет скрытых параллелей и контрастов со стихотворениями Леконта де Лиля, Гюго, Банвиля. Эстетика запретно-безобразного объясняется обостренно-трагическим восприятием гибели Коммуны.

3. «Пьяный корабль» — самое значительное произведение Рембо, которое явилось последним стихотворением, написанным в Шарлевиле. Приехав в Париж, Рембо показал его Верлену в конце сентября 1871 г. в надежде, что стихотворение будет напечатано в «Современном Парнасе». Примечательно, что ко времени написания стихотворения Рембо еще ни разу не видел моря. Это позволило французским исследователям заявить о том, что основные образы заимствованы из литературы.

4. Левиафан — библейский образ огромного морского чудовища.

5. Ганза — название торгового и политического союза северо-немецких городов (XIII—XVII вв.), стремившегося к монополии североевропейской торговли.

6. Мальштрем (Мальстрем) — мощный морской водоворот у северных бе-

регов Норвегии. Образ Мальстрема стал популярен после появления новеллы Э. А. По «Низвержение в Мальстрем» (1841).

7. Имеются в виду плавучие тюрьмы («понтоны»). В таких тюрьмах томились коммунары.

8. Сонет «Гласные» написан в Париже, по-видимому, в начале 1872 г., он принес Рембо наибольшую славу, рассматривался как манифест символизма, вызвал подражания (стихи Р. Гиля и др.). Однако Верлен говорил об этом стихотворении как о шутке: «Я, кто был знаком с Рембо, знаю, что ему было совершенно наплевать, красный «А» или зеленый. Он его так видел, и все тут». В 1904 г. Е. Гобер обнаружил, что цвета букв у Рембо совпадают с раскраской букв в «Азбуке», по которой учился читать Рембо (исключение: Е — желтый). Но при всей субъективности конкретных соответствий мысль Рембо развивалась в русле характерной для символизма идеи единства ощущений (см. стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия» — исходную точку этой идеи). В «Пребывании в аду» Рембо говорит об этих поисках как о «безумстве», ошибке, но не как о шутке.

9. Радуга — здесь: в значении библейского образа (как символ связи бога с землей).

10. Печать бога — одна из трактовок: солнце.

11. «Мазагран» — особым образом приготовленный и поданный кофе (по названию алжирского городка).

12. Евхарис — имя нимфы из «Телемака» Фенелона.

13. Данное письмо к молодому поэту Полю Демени, часто называемое «письмо Ясновидящего»,— наиболее значительный эстетический документ в эпистолярном наследии Рембо. С целью «дать урок новой литературы», Рембо говорит о гармоничности античной поэзии, о дальнейшем упадке поэтического искусства («От Энния до Турольда, от Турольда до Казимира Делавиня все представляет собой рифмованную прозу»). Напротив, произведения романтиков Рембо считает поэтичными («Отверженные» — это настоящая поэма»). Поэтичность Рембо связывает с ясновидением, обнаруживая его у первого (Гюго, Мюссе) и особенно у второго поколения романтиков (Готье, Леконт де Лиль, Банвиль). Высшая точка для Рембо — Бодлер («Бодлер — это первый ясновидящий, король поэтов, *настоящий Бог*»). Среди парнасцев Рембо отмечает Альбера Мера и Поля Верлена, «подлинного поэта», и заключает: «... я тружусь над тем, чтобы выявить в себе ясновидящего».

14. «Пребывание в аду» — первая книга, опубликованная Рембо (Париж, Альянс типографик, 1873, 500 экз.). Наиболее известен приводимый здесь в отрывках раздел «Алхимия слова», в котором содержится отход от концепции «ясновидения», изложенной в письме к П. Демени (см. выше), а также от идеи соответствий (см. сонет «Гласные»). На основании того, что в книге не упоминаются стихотворения в прозе из «Озарений», А. де Буйан де Лакот в 1949 г. выдвинул гипотезу о том, что «Озарения» были написаны после «Пребывания в аду». Эта гипотеза была поддержана модернистами, так как в этом случае получалось, что Рембо не отказался в конце творчества от декадентских тенденций и формализма, столь заметных в «Озарениях».

С. Малларме

1. Сонет «Гробница Эдгара По», написанный Малларме в 1876 г., был впервые опубликован в США, в книге «Эдгар Алан По. Мемориальный том» (Балтимор, изд-во братьев Теркбалл, 1877); известность получил после того, как Верлен привел его в очерке о Малларме (журнал «Лютес», 29.XII.1883), вошедшем в книгу «Проклятые поэты» (1884). Малларме находился под большим влиянием По, в 1860-е гг. он сделал прозаический перевод стихов американского писателя (перевод был издан в 1863 г. в Лондоне, а затем в 1889 г. в Париже). В сонете воплощена теория поэзии как выражения таинственного, сверхчувственного.

2. Сонет «Лебедь» (в подлиннике названия нет) впервые опубликован в журнале «Ревю Индепандант» в марте 1885 г. Это стихотворение пользовалось

особой популярностью. Его мотивы были использованы русским балетмейстером М. Фокиным при постановке хореографической миниатюры «Умирающий лебедь» (на музыку К. Сен-Санса).

3. Приведенные отрывки взяты из интервью С. Малларме, данного журналисту Жюле Гюре в 1891 г. Интервью имело программный характер, в нем Малларме дал оценку современного этапа развития поэзии, пояснил свое отношение к натурализму, парнасцам, отдельным авторам (Верлен, Золя), выразил свое понимание задач поэзии, проблем ее содержания и формы. Интервью под названием «О литературном развитии» вошло в Собрание сочинений Малларме в качестве теоретического труда поэта.

4. Имеется в виду страница газеты, на которой помещались коммерческие и другие объявления.

5. Т. е. символисты. К молодым поэтам Малларме относит Мореаса, Мориса, А. де Ренье, а также их старшего современника Верлена.

Ж. Мореас

1. «Манифест символизма» был опубликован в газете «Фигаро» 18 сентября 1886 г. Благодаря этому манифесту сначала во Франции, а потом и в других странах закрепился термин «символизм». Однако впервые Мореас употребил термин раньше.

Известный критик Поль Бурд поместил в газете «Тан» от 6 августа 1885 г. статью, в которой поэзия Верлена, Малларме, Мореаса была названа «последним цветком» умершего романтизма. В ответной статье (газета «XIX век», 11 августа 1885 г.) Мореас указал, что у названных Бурдом поэтов своя особая цель — поиски «вечного Символа», поэтому правильнее всего называть этих поэтов символистами. Термин был снова употреблен Мореасом в предисловии к сборнику «Кантилены» (Париж, 1886), а затем — в «Манифесте символизма» (первоначальное название — «Символизм»). Нами приводится основная часть «Манифеста», в которой излагаются наиболее значительные положения.

2. Ронсар Пьер (1524—1585) — крупнейший представитель «Плеяды». Позже принципы его поэтики лягут в основу разработки Мореасом принципов «романской школы».

3. Маро Клеман (1496—1544) — французский поэт, работавший в средневековых жанрах (рондо, баллада).

4. Малозначительные сторонники классицизма.

5. Для Мореаса характерно выделение символизма как особого явления (во имя этой идеи Мореас противопоставляет его даже романтизму).

6. Дивергенция (т. е. изменение, расхождение) на рубеже веков понималась в свете теории Дарвина как процесс расхождения признаков у растений, животных, а также в социальном мире (позитивисты), вызванный естественным (или искусственным) отбором.

7. Наиболее популярными были поэмы Альфреда де Виньи (1797—1863) «Моисей» (1826), «Потоп» (1826), «Смерть волка» (1843).

8. Банвиль Теодор де (1823—1891) — поэт-парнасец и неоромантик. Здесь Мореас имеет в виду теоретическую работу Банвиля «Маленький трактат о французской поэзии» (1872), в котором, в соответствии с теорией «искусство для искусства», совершенство поэзии связывалось с музыкальным ритмом. В опущенном окончании «Манифеста», представляющем собой воображаемый диалог, одним из персонажей является Т. де Банвиль как автор этого трактата.

9. Т. е. вторая часть «Фауста» Гете.

10. Период — стилистическая фигура: сложное предложение, представляющее собою развернутое изложение темы, облеченное в упорядоченную и ритмичную форму. В переводе данного места требование Мореаса к построению периодов несколько упрощено.

11. Плеоназм — стилистическая фигура, содержащая однозначные («лишние») слова. Насыщение различного типа повторов особым («невыразимым»)

содержанием — характерная черта творчества многих символистов (например, Верлена, Метерлинка).

12. Эллипсис — стилистическая фигура: опущение легко подразумеваемых слов.

13. Анаколуф — стилистическая фигура: нарушение грамматической или логической правильности речи.

14. Троп — общее название для художественных средств, основанных на переносном значении, образном выражении (метафора, гипербола, метонимия и др.).

15. Вожла Клод (1585—1650) — классицист, один из основателей Французской Академии, законодатель в области нормативного литературного языка («Заметки о французском языке», 1647).

16. Буало-Депрео Никола (1636—1711) — крупнейший теоретик классицизма, законодатель в области литературного языка («Поэтическое искусство», 1674).

17. Филипп де Коммин (ок. 1447—1511) — французский историк и политик, автор «Мемуаров» о временах правления Людовика XI и Карла VIII.

18. Рютбёф (XIII в.) — трувер, автор лирических стихотворений, мираклей («Чудо о Теофиле»).

19. Здесь Мореас выступает против фиксированной цезуры и симметричности 12-сложного александрийского стиха, как он сложился в классицизме. Гюго еще в 1820—1830-е гг. утвердил романтический вариант александрийского стиха (с подвижной цезурой, с двумя цезурами). В «романский период» Мореас перейдет от символистского свободного стиха (верлибра) к классическому александрийскому стиху.

Э. Ростан

1. Герой комедии — выдающийся французский писатель Савиньен Сирано де Бержерак (1619—1655). Большинство других персонажей также найдено Ростаном в истории. Однако обращался он с фактами весьма произвольно. Так, участвующий в сцене Сирпиен Рагно на самом деле умер за год до изображаемых событий.

2. Рыцарский султан (по-французски — panache) — важнейшая категория неоромантической эстетики Ростана. Панаш (второе значение слова — «блеск, рисовка, театральность») определяется Ростаном в «Речи при вступлении во Французскую Академию» (1903 г.) следующим образом: «...панаш — это дух отваги. Да, это храбрость, доминирующая... над ситуацией»; «панаш — это стыдливость героизма, как улыбка, которой извиняются за величие».

3. Ростан прочел эту речь 4 июня 1903 г. Над речью он работал более двух лет (избран в Академию 30 мая 1901 г.).

4. «Персы» — трагедия Эсхила, представленная в Афинах в 472 г. до н. э. В трагедии изображена греко-персидская война (VI—V вв. до н. э.), разгром персидского флота при Саламине (480 г. до н. э.). Эсхил показал освободительный характер войны со стороны греков.

5. Агора́ (греч.) — рыночная площадь, место народных собраний в городах Древней Греции.

6. Борнье Анри (1825—1901) — французский драматург, член Французской Академии, один из основоположников неоромантического движения. Ростан был избран на то место, которое занимал Борнье. По традиции он должен был произнести речь в честь своего предшественника. Связь Борнье с неоромантическим движением позволила Ростану изложить в своей речи ряд принципов неоромантической эстетики.

7. Оранж — город на юге Франции, в котором сохранились остатки древнеримского театра, упоминаемые Ростаном.

8. Речь идет о возникновении средневекового театра из форм церковного богослужения.

9. Карл Великий (742—814) — франкский король, ставший одним из главных героев известной драмы А. де Борнье «Дочь Роланда» (1868, пост. 1875).

10. Апостол Павел — главный герой драмы Борнье «Апостол». Здесь Ростан отстаивает и свое право на выведение в «Самаритянке» Иисуса Христа.

11. Титания (царица эльфов из «Сна в летнюю ночь» Шекспира) и призрак отца Гамлета должны подчеркнуть способность воображения зрителя воспринимать нематериальные объекты как реальные.

12. «Хвастливая насмешка» (по-французски — blague) — в эстетике Ростана понятие, противоположное «панашу» при внешней близости («рисовка, позерство»).

13. Жозеф Прюдом — самодовольный и недалекий буржуа, герой книги Анри Монье (1805—1877) «Мемуары Жозефа Прюдома» (1857). Имя его стало нарицательным, символом претенциозной глупости.

14. Письма к Анри Барбюсу впервые опубликованы в парижском еженедельнике «Леттр франсез» 28.VIII—3.IX — 1958 г. без датировки. Первое написано сразу после выхода романа Барбюса «Огонь» (1916), второе является последним письмом Ростана к Барбюсу.

15. Последние годы жизни Ростан был болен неврастенией и целыми месяцами жил в уединении.

16. В пятом акте поэтической драмы Ростана «Орленок» (1901) сын Наполеона, находясь на месте Ваграмской битвы, слышит в своем воображении голоса французских солдат, которые погибли, исполняя замыслы императора.

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На вторую половину XIX — начало XX в. приходится высший расцвет бельгийской литературы. В результате буржуазной революции 1830 г. Бельгия стала самостоятельным государством. В ее литературе сформировались две тенденции. Первая — стремление создать сугубо национальную литературу, преодолев иностранные влияния (прежде всего, французское). Первоначально эта тенденция выразилась в так называемом «фламандском движении» за возрождение литературы на фламандском языке. Движение возглавил поэт и филолог Я. Ф. Виллемс. Крупными представителями литературы на фламандском языке в это время были поэты-романтики П. ван Дёйсе, К. Л. Ледеганк, романист Х. Консианс. Во второй половине XIX в. их продолжателями выступили А. Бергман, С. Стрёвелс. Однако тенденция к национальной замкнутости в сфере языка, тем, проблематики и т. д., с одной стороны, разрывается декадентскими влияниями (Х. Тейрлинк, К. ван де Вустейне и др.), с другой стороны, вырождается в так называемую «областническую литературу» (в том числе и на французском языке), для которой характерна пассивная созерцательность, уход в сферу преданий и старинного быта, описательность, утрата динамичности (М. дез Омбио, Ж. Гарнир и др.).

Вторая тенденция противоположна первой по сути: это стремление влиться в мировой литературный процесс, идя по стопам литературы соседних стран, прежде всего Франции. С этим путем связана почти вся бельгийская литература на французском языке.

Обе тенденции были гениально синтезированы в творчестве Ш. Де Костера и прежде всего в его романе «Легенда об Уленшпигеле...» (1867). Плодотворность этого соединения подтвердил и первый этап деятельности литературного объединения «Молодая Бельгия» (1881—1889), вокруг которого собрались крупнейшие бельгийские поэты и писатели Э. Верхарн, К. Лемонье, Ж. Роденбах, Ж. Экаут, И. Жилькен, А. Жиро, Ш. Ван Лерберг и др. (позже к ним присоединились М. Метерлинк, Э. Пикар и некоторые другие). Руководитель объединения, редактор журнала «Молодая Бельгия» М. Валер выдвинул лозунг «Будем самими собой!», призывая к созданию самобытной бельгийской культуры. Однако писатели «Молодой Бельгии» не порывают связей с французской культурой (особенно это ощущается в поэзии).

В середине 1880-х гг. наблюдается разделение литературного процесса Бельгии на ряд направлений, главными из которых становятся натурализм (крупнейший представитель — К. Лемонье) и символизм (Ж. Роденбах, Ш. Ван Лерберг, М. Метерлинк и др.). Эстетическая платформа «Молодой Бельгии», суженная до задач создания «искусства для искусства», не удовлетворяет больших художников слова, и в 1886 г. Э. Верхарн, К. Лемонье, Ж. Роденбах отходят от объединения. С. 1889 г. (с приходом к руководству журналом А. Мобеля) «Молодая Бельгия» превращается в трибуну европейских декадентов.

В последние годы XIX и в начале XX в. в Бельгии формируется неоромантическое движение, с которым сближаются М. Метерлинк, Э. Верхарн; появляются первые экспрессионистские произведения.

За полвека литература маленькой Бельгии достигла мировых высот. Огромный вклад в реализм внес Ш. Де Костер, одновременно оказав влияние на другие направления. Его книга об Уленшпигеле встала в один ряд с романами Рабле и Сервантеса. Бельгийская литература выдвинула значительного представителя натурализма К. Лемонье, крупнейшего драматурга и теоретика символизма М. Метерлинка, одного из наиболее известных прозаиков символизма Ж. Роденбаха. Здесь развивалось творчество великого поэта Э. Верхарна, оказавшего несомненное влияние на пролетарскую поэзию XX в.

ШАРЛЬ ДЕ КОСТЕР

(1827—1879)

Великий бельгийский писатель, родился в семье фламандца, служившего в Мюнхене управляющим папского нунция. До конца 1850-х гг. его литературная деятельность не отличалась оригинальностью, испытывая сильное влияние романтизма. Сборники «Фламандские легенды» (1858) и «Брабантские рассказы» (1861) вносят свежую струю в бельгийскую литературу, ибо в них Ш. Де Костер, разрывая путы ранней псевдоромантики, находит истинную романтику в народных легендах, в родной старине. Аскетический средневековый дух, сливаясь с ренессансным избытком жизненной силы, подготавливает атмосферу «Легенды об Уленшпигеле». Образ Уленшпигеля впервые появляется в блестящих статьях, опубликованных Ш. Де Костером в еженедельнике «Уленшпигель» в 1860-е гг. («Уленшпигель печален», «Уленшпигель в Пекине» и др.). Весельчак, судящий пап и королей, защищающий свободу и истину,— таков Уленшпигель в статьях, где зарождаются некоторые черты поэтики «Легенды об Уленшпигеле». «Легенды об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и в других краях» писалась около десяти лет и была опубликована в 1867 г. Основной эстетической чертой художественного мира романа является его синтетичность. Синтезируется время (герой народной книги XIV в. перенесен в XVI в., историческое время сплетается с символическим), пространство (близкое к «проницаемому» пространству сказки), история и легенда, трагическое и комическое, эпическое и лирическое, даже смерть и бессмертие (финал романа), синтезируется жанр и метод. Этим объясняется как трудность идентификации метода Ш. Де Костера с основными методами эпохи, так и влияние, которое оказал роман на писателей разных направлений (символистов, неоромантиков, натуралистов, особенно — реалистов). В романе в свернутом виде содержатся основные тенденции развития бельгийской литературы рубежа веков, которые выльются в отдельные направления и противоборствующие эстетические программы.

В последние годы Ш. Де Костер написал роман «Свадебное путешествие» (1872), большое количество очерков, стихотворений.

УЛЕНШПИГЕЛЬ ПЕЧАЛЕН [1]

Уленшпигель порядком огорчен. Он только что открыл, увы! слишком поздно, что в нашей счастливой стране, как и в других краях, язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли. Слова служат теперь не для того, чтобы прояснить идею, а для того, чтобы сделать ее непонятной. Уленшпигелю захотелось узнать, что означает слово «либеральный». <...>

[Уленшпигель роется в словаре, но приведенные там значения слова «либеральный» либо вообще ему не подходят, либо очень туманны.]

Свобода, свобода, благородное слово, продолжал он, каждый им пользуется и хотел бы им злоупотребить. Величественные императоры Франции и Китая свободны делать то, что им заблагорассудится. Именем свободы они дают своим благодушным империям прекрасные конституции, которыми сами и пользуются. Свобода для адвоката — это право демонстрировать свое красноречие с утра до вечера на языке не столь корректном, сколь живописном и в конце концов надоесть людям, убеждая их, что он достоин ими руководить.— Что такое, прибавил он, свобода для монаха, для священника, для вас, для меня? — Потом, снова схватившись за голову, он выругался и сказал, что, пожалуй, увлекся черным юмором и стал видеть в вещах одни дурные стороны. Святая свобода, сказал он, все хорошее к нам идет от тебя, несмотря на то что тебя нарушают. Именно в свободных странах рождаются великие идеи, и именно из-за тебя, о свобода, бедняки, которые так долго страдали и которых так долго подавляли, все чаще вспоминают о своем славном прошлом и каждый день делают новый шаг к славному будущему.— Единства нет: есть либералы-католики, либералы-вольтерьянцы, либералы из фламандского движения, либералы ни то ни се. Тем лучше, за всем этим стоит одна правда, один принцип, который поведет вперед тех, кто им руководствуется, и оттолкнет с дороги тех, кто не хочет его признавать.

Сказав это, Уленшпигель уснул глубоким сном, и ему приснился один честолюбец, который питался дымом, одна знаменитость, которая охотилась за тенью зайца, и один бедный политик, который удил удочкой в пустоте.

Карель

УЛЕНШПИГЕЛЬ НЕ СТОЛЬ ПЕЧАЛЕН [2]

В это утро Уленшпигель открыл свои огромные глаза. Он видел папу, который лил горькие слезы над падением своей светской власти. И он сказал себе, что священники — как женщины: когда они не могут получить то, чего желают, они плачут, уверенные, что всегда найдут несколько добрых душ, которые смягчатся, и несколько экю, которые можно заполучить.

Уленшпигель, у которого твердое сердце, отвернулся от этих слез и стал рассматривать императора Австрии, доброго императора, который только что дал конституцию Венгрии, создавшей сейм и федеральный совет министров: ха! сказал он, как он любит свой народ каждый раз, когда его боится. И конституция, данная Венгрии, вовсе не растрогала Уленшпигеля, потому что у него твердое сердце. Затем он увидел русского царя, освобождающего своих крестьян и играющего роль Людовика XI и короля-солнце [3], и он опять совсем не растрогался, не будучи сентиментальным. Рассматривая затем волнение в Германии, Англии и Пруссии, заботящейся о том, чтобы фитиль войны все время тлел, Франции, убедившейся в содействии Дании и потирающей руки, он сказал себе: лев и лиса, вы — короли мира! Потом он увидел получеловека-полупризрак, который брел наугад по проселкам, через кустарник, вдоль больших дорог, под лучами яркого солнца, сквозь снег или сквозь пули, окровавленный и растерзанный, побежденный или побеждающий, но всегда идущий. Здравствуй, принцип, сказал он. И пошел за ним, ведь у него сильное сердце.

Карель

ИЗ «ЛЕГЕНДЫ ОБ УЛЕНШПИГЕЛЕ...»

ПРЕДИСЛОВИЕ СОВЫ [4]

Уважаемые художники, глубокоуважаемые издатели, уважаемый поэт! Я принуждена сделать несколько замечаний по поводу вашего первого издания. Как? Во всей этой толстой книге, в этом слоне, которого вы в количестве восемнадцати человек пытались направить на путь славы, не нашлось хотя бы крошечного местечка для птицы Минервы [5], для мудрой, для благоразумной совы? В Германии и в вашей же любимой Фландрии я постоянно путешествую на плече Уленшпигеля, который, кстати сказать, и прозван так потому, что имя его означает сову и зеркало, мудрое и забавное... <...>

Быть может, вам показалась странной самая мысль представить мудрость в виде, по вашему мнению, мрачной и уродливой птицы — педантки в очках, ярмарочной лицедейки, подруги мрака, которая неслышно, как сама смерть, налетает и убивает. И все же, насмешники в обличье добродушия, у вас есть нечто общее со мной. И в вашей жизни была такая ночь, когда кровь текла рекой под ножом злодейства, тоже подкравшегося неслышно. Разве не было в жизни каждого из вас мглистых рассветов, тусклым лучом озарявших мостовые, заваленные трупами мужчин, женщин, детей? На чем основывается ваша политика с тех пор, как вы властвуете над миром? На резне и бойне. <...>

Что же касается тебя, шалый поэт, то в твоих же интересах признать мое соавторство,— ведь по меньшей мере двадцать глав

в твоем произведении принадлежат мне, остальное я безоговорочно уступаю в твою пользу. Отвечать за все глупости, выпускаемые в свет, право, не так уж весело. Забияка-поэт, ты крушишь подряд всех, кого ты называешь душителями твоего отечества, ты пригвождаешь к позорному столбу истории Карла V [6] и Филиппа II [7]. Нет, ты не сова, ты неосторожен. Ты ручаешься, что Карлы Пятые и Филиппы Вторые перевелись на свете? Ты не боишься, что бдительная цензура усмотрит во чреве твоего слона намеки на знаменитых современников? Зачем ты тревожишь прах императора и короля? Зачем ты лаешь на коронованных особ? Не напрашивайся на удары — от ударов же и погибнешь. Кое-кто не простит тебе этого лая да и я не прощу — ты портишь мне мое мещанское пищеварение.

Ну к чему ты так настойчиво противопоставляешь ненавистного короля, с малолетства жестокого,— на то он и человек,— фламандскому народу, который ты стремишься изобразить доблестным, жизнерадостным, честным и трудолюбивым? Откуда ты взял, что народ был хорош, а король дурен? Мне ничего не стоит тебя разубедить. Твои главные действующие лица, все без исключения, либо дураки, либо сумасшедшие: озорник Уленшпигель с оружием в руках борется за свободу совести; его отец Клаас гибнет на костре за свои религиозные убеждения; его мать Сооткин умирает после страшных пыток, которые ей пришлось вынести из-за того, что она хотела уберечь для сына немного денег; Ламме Гудзак всегда идет прямым путем, как будто быть добрым и честным — это самое важное в жизни. Маленькая Неле — однолюбка, что, впрочем, само по себе не плохо... Ну, где ты теперь встретишь таких людей? Право, если б ты не был смешон, я бы тебя пожалела.

Впрочем, должна сознаться, что наряду с этими сумасбродами ты вывел несколько лиц, которые пришлись мне по душе: это испанские вояки; монахи, жгущие народ; фискалка Жиллина; жадюга рыбник, доносчик и оборотень; дворянчик, по ночам прикидывающийся бесом, чтобы соблазнить какую-нибудь дурочку, а главное, хитроумный Филипп II, подстроивший разгром церквей [8], чтобы потом наказать мятежников, которых он сам же сумел подстрекнуть. На что только не пойдет человек, если он объявлен наследником всех им убиваемых!

Но, кажется, я бросаю слова на ветер. Ты, может быть, не знаешь, что такое сова. Сейчас я тебе объясню.

Сова — это тот, кто исподтишка клевещет на людей, неугодных ему, и кто в случае, если его привлекают к ответственности, не преминет благоразумно заявить: «Я этого не утверждал. Так говорят...» Сам же он прекрасно знает, что «говорят» — это нечто неуловимое.

Сова любит соваться в почтенные семьи, ведет себя как жених, бросает тень на девушку, берет взаймы, иногда — без отдачи, а

как скоро убеждается, что взять больше нечего, то исчезает бесследно.

Сова — это политик, который надевает на себя личину свободомыслия, неподкупности, человеколюбия и, улучив минутку, без всякого шума вонзает нож в спину какой-нибудь одной жертве, а то и целому народу.

Сова — это купец, который разбавляет вино водой, который торгует недоброкачественным товаром и, вместо того чтобы напитать своих покупателей, вызывает у них расстройство желудка, вместо того чтобы привести их в благодушное настроение, только раздражает.

Сова — это тот, кто ловко ворует, так что за шиворот его не схватишь, кто защищает виноватых и обвиняет правых, кто пускает по миру вдову, грабит сироту и, подобно тому как другие купаются в крови, купается в роскоши.

Сова — это та, что торгует своими прелестями, развращает невинных юношей — это у нее называется «развивать» их — и, выманив у них все до последнего гроша, бросает их в том самом болоте, куда она же их и завлекла.

Если какой-нибудь сове кое-когда взгрустнется, если она вдруг вспомнит, что она — женщина, что и она могла бы быть матерью, то я от нее отрекаюсь. Если, устав от такой жизни, она бросается в воду, значит, она сумасшедшая, значит, ей и незачем жить на свете.

Посмотри вокруг себя, поэт из захолустья, и ты увидишь, что сов на свете гибель. Сознайся, что неблагоразумно было с твоей стороны нападать на Силу и Коварство, на этих венчанных сов. <...>

Бубулус Буб

[Жизнь Уленшпигеля полна трагических событий. Он лишается родителей, должен расстаться со своей возлюбленной Неле.

Пепел отца, сожженного испанцами, стучит в сердце Уленшпигеля. Чтобы принять участие в освобождении своей родины от испанского ига, он вместе со своим неразлучным спутником Ламме Гудзаком вступает в отряд гёзов.

Участвуя в сражениях, Уленшпигель поднимает дух товарищей своими песнями-импровизациями.]

ПЕСНЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ [9]

Пепел взывает о мщенье.
Пришли палачи, принялись за работу.
Меч, огонь и кинжал — инструменты у них.
Ждет подлых доносчиков щедрая плата.
Где раньше Любовь и Вера царили,
Насадили они Подозренье и Сыск.
Рази палачей ненасытных!
Бей в барабан! Да здравствует Гёз! [10]

Да здравствует Гёз! Бей в барабан!
Захвачен Бриль,[11]
А также Флиссинген,[12] Шельды ключ;
Милостив бог, Камп-Веере[13] взят,
Что же молчали зеландские пушки?
Есть у нас пули, порох и ядра,
Железные ядра, чугунные ядра.
Если с нами бог, то кто же нам страшен?
Бей в барабан войны и славы!

Да здравствует Гёз! Бей в барабан!
Меч обнажен, воспарили сердца,
Руки тверды, и меч обнажен.
Провались, десятина,[14] в тартарары!
Смерть палачу, мародеру веревка.
Король вероломный, восстал народ!
Меч обнажен ради наших прав,
Наших домов, наших жен и детей.
Меч обнажен, бей в барабан!

Сердца воспарили, и руки тверды.
К чертям десятину с позорным прощеньем.
Бей в барабан войны, бей в барабан!

КАМИЛЬ ЛЕМОНЬЕ
(1844—1913)

Бельгийский писатель, наиболее значительный представитель натурализма в литературе Бельгии. Учился в Брюссельском университете. К. Лемонье написал ряд романов, наиболее известные из которых — «Самец» (1881), «Кровопийца» (1886, в русском переводе — «Завод»), «Конец буржуа» (1892), а также пьесы, новеллы, критические статьи. К. Лемонье испытал большое влияние Ш. Де Костера и в речи на открытии памятника Ш. Де Костеру в Икселе (1894) выразил свои впечатления и мысли о «Легенде об Уленшпигеле...». В статьях К. Лемонье утверждает принципы натурализма (в частности, в работе «Курбе и его творчество», 1879), воплощая их в романах в манере, близкой Э. Золя. Героями К. Лемонье становятся браконьер и рабочий, инженер и крестьянин. В отдельных произведениях К. Лемонье обращается к социальному анализу, сближаясь с реализмом («Кровопийца»), но встречаются в его творчестве и символистские тенденции («Жрицы любви», 1892; «Адам и Ева», 1899; «В прохладной чаще леса», 1900). Члены объединения «Молодая Бельгия», по преимуществу символисты, считали К. Лемонье своим учителем.

К. Лемонье создал самую широкую панораму жизни всех основных слоев населения Бельгии в современную ему эпоху. Его произведения, вскрывающие язвы общества, духовную нищету и разложение дворянства и буржуазии, беспросветность положения рабочих, являются важным художественным документом своего времени. Однако К. Лемонье, верный натуралистической доктрине, видит причины кризисного состояния общества в абстрагированной от конкретной социальной действительности борьбе «природных» сил, он стремится лишить героев индивидуального начала.

КУРБЕ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО[1]

(Отрывок)

Его [Курбе] нужно признать предвестником поколения, которое последовало за ним. В самом деле, именно он посеял семя, из которого в наше время произошел натурализм. То, что составляло суть его учения, было не чем иным, как зародышем учения еще более гуманного и высокого. Началось с того, что, прежде чем выразить дух, художники погрузились в материальность вещей, и ремесло подготовило почву для мысли.

Натурализм — это реализм, расширенный за счет исследования среды, избежавший обстоятельств и усомнившийся в нормах[2].

Натурализм предполагает философию, которой не было у реализма, и, в самом деле, это такая философия, которая своими корнями уходит в биологию, геологию, антропологию, социальные науки. Натурализм в искусстве — это выявление характера через стиль, состояния через характер, жизни в ее целостности через состояние; он переходит от индивидуальности к типу и от единицы к коллективу.

«Моя мечта,— писал Милле[3] автору этих строк,— глубоко охарактеризовать тип».

Милле был в полной мере натуралистом, так сказать, вольноотпущенником реализма, в котором задержался Курбе.

РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ ПАМЯТНИКА ШАРЛЮ ДЕ КОСТЕРУ В ИКСЕЛЕ[4]

(Отрывок)

Все символ в этой великой и простой книге, в этой Народной Книге, на которую надо было бы указывать детям как на квинтэссенцию силы и нравственного величия. Кто осмелился бы еще сказать, что в этом романе фантазия — не более чем прекрасная притча обо всем человечестве? Уленшпигель — фламандец из Фландрии; он воплощает свой народ, идущий из глуби веков, бедный, нагой, порабощенный, борющийся и руками и смехом за свои нищие нивы, солящий весельем свой черствый хлеб, добытый героизмом... Я чувствую, как в мое сердце стучит пепел Клааса, я также чувствую, как стучит пепел всех тех, в ком прежде и после была душа Клааса... Но даже если увидеть в этом проявление вечной правды, для нас в этой книге общечеловеческой гуманности всегда останется достаточно того, что позволит воспринимать ее как книгу по преимуществу национальную, такую книгу, в которой мы лучше всего ощущаем нашу душу и нашу кровь.

ЖОРЖ РОДЕНБАХ

(1855—1898)

Известный бельгийский писатель-символист, Ж. Роденбах родился в семье литератора, учился на юридическом факультете Гентского университета, впоследствии был адвокатом. В первом сборнике «Грустные стихи» (1879) ощущается влияние парнасской поэзии. Позже, перейдя на позиции символизма, поэт сохранит ясность парнасского стиха, его известную художественную консервативность. В 80-е гг. писатель участвовал в национальном литературном движении, выступив в 1881 г. одним из организаторов журнала «Молодая Бельгия». Поселившись в 1887 г. в Париже, Ж. Роденбах влился в декадентские круги. Ряд его поэтических сборников («Чистая юность», 1886; «Царство молчания», 1891; «Замкнутые жизни», 1896, и др.) приносит ему славу одного из крупнейших представителей европейского символизма. Особенностью этих сборников является бесконечное варьирование двух-трех тем и образов (мертвый город, светлая вода и т. д.), что при всей внешней бедности содержания позволяет создать особый блеклый мир полутонов и остановившегося, умершего движения. В воспроизведении этого мира символистские приемы соединяются с импрессионистскими. Наиболее известны романы Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892) и «Звонарь» (1897), развивающие жанр символистского романа. Ж. Роденбах создает оригинальный мир, в котором человек рисуется теми же приемами, как и окружающий его застывший мир. В очерке «Роден» (из книги «Элита», 1899) такой способ воспроизведения действительности возводится в художественный закон.

Явившись одним из самых ярких проповедников декадентского культа смерти, страдания, пессимизма, Ж. Роденбах развил некоторые жанры символизма, раскрыл новые возможности поэтической циклизации, развил бодлеровский принцип «соответствий». Высоко оценивал его творчество Э. Верхарн.

ИЗ СБОРНИКА «ЦАРСТВО МОЛЧАНИЯ»

БЕЗМОЛВИЕ [1]

XXV

Да, город умер весь, он умер несомненно!
От долгой немощи, от сокровенных мук,
От одиночества он умер постепенно...
Угасший городок, времен прошедших друг,
Он в девственных мечтах, исполненных томленья,
Как будто спит еще во время погребенья;
И вот для похорон готов уже бальзам,
Каналы свой покров простерли златотканый,
Огнями фонарей блистая по краям,
И обвивается повязкою туманной
Вокруг усопшего дымящаяся мгла;
— Так в царственных гробах обвиты трупы
мумий —
И бледная луна, исполнена раздумий,
Ложится пеленой вокруг его чела.

ИЗ СБОРНИКА «ЗАМКНУТЫЕ ЖИЗНИ»

УМСТВЕННЫЙ АКВАРИУМ [2]

III

Коса Офелии, как зыбкая волна,
Слилась с грядою волн, прохладой их объята,
Над белизною рук прозрачна глубина,
Глаза расширены, горят, как два стигмата,
Но улыбается загадочно она!
И по плечам шуршат роскошных кос извивы,
И тень Офелии бледна, как призрак ивы!
«Быть иль не быть?» — увы, безумная мечта
Волнует грудь ее; на полог вод бесцветный,
Где скрыл чело туман и сумрак неприветный,
Струя ее волос, волнуясь, пролита!
То — нежный лен полей иль тонущие косы,
Чело Офелии обвившие кольцом?!
И Гамлета ее неверные вопросы.—
«Быть иль не быть?» ее тревожат пред концом!
Вот косы пышные, волнуясь, как листва,
Погружены на дно, на пряди разветвляясь,
Увы, Офелия прозрачна и мертва;
С бесцветной влагою сливаясь, расплываясь,
С перстов невидимых растаявшей руки
Скользят ее перстни, беззвучно отделяясь;
Потоки слез бегут наверх, как пузырьки...
Ее печальные глаза под тихим лоном,
Как две актинии, скользят на дне реки;

Подобны стеблям трав и лепесткам зеленым,
Что пышной купою над влагой разрослись,
Волшебным призраком пред взором изумленным
Ее роскошных кос извивы заплелись.

МЕРТВЫЙ БРЮГГЕ

(Отрывок)

[В романе рассказывается история Гюга Виана, поселившегося после смерти жены в опустевшем портовом городе Брюгге, который оставило море. Знакомство с необычайно похожей на умершую жену, но лишенной ее тонкой душевной организации балериной Жанной Скотт оканчивается трагически: в тот момент, когда, как кажется Гюгу, Жанна оскорбляет память умершей, он убивает балерину. Здесь приводится отрывок из второй главы, где впервые звучит мотив фатального сходства умершей женщины и мертвого города.]

Гюг каждый день отправляется по тому же пути, вдоль набережных, неровною походкою, уже немного согнувшись, хотя ему только что исполнилось сорок лет. Но вдовство создало ему ран-

нюю осень... Виски его обнажились, в волосах виднелась седина. Его поблекшие глаза смотрели вдаль, очень далеко, по ту сторону жизни.

Каким печальным, подобно ему, казался Брюгге в такие вечера! Он любил его таким! Из-за этой самой грусти он избрал его и переселился сюда после своего великого горя. Прежде, в пору счастья, когда он путешествовал с женой, живя сообразно с своей фантазией, ведя несколько космополитический образ жизни — в Париже, за границей, на берегу моря,— он мимолетно заезжал сюда с нею, но великая меланхолия этого города не могла повлиять на их радость. Позднее, став одиноким, он снова вспомнил о Брюгге и неожиданно захотел отныне навсегда поселиться там. Создавалось таинственное сходство! Мертвой супруге должен был отныне соответствовать мертвый город. Его великий траур требовал подобной обстановки. Он мог переносить жизнь только здесь. Он инстинктивно понял это. Пусть люди в других местах волнуются, шумят, устраивают пышные празднества, оглашают воздух тысячью различных звуков! Он нуждался в бесконечном безмолвии и столь однообразном существовании, чтобы оно не казалось даже жизнью.

Почему возле физических страданий, в комнате больного, надо молчать, заглушать свои шаги? Почему шум, голоса кажутся точно срывающими перевязку и раскрывающими рану?

Нравственным страданиям шум тоже приносит боль!

Среди немой атмосферы вод и пустынных улиц Гюг менее чувствовал страдание своего сердца, он думал с большею нежностью о своей умершей. Он яснее увидел и услышал ее снова, находя в воде каналов отражение ее лица, словно умирающей Офелии, угадывая ее голос в тихом и далеком пении колоколов...

Город, также некогда любимый и прекрасный, воплощал его сожаления. Брюгге был для него его умершей. А умершая казалась ему Брюгге[3]. Все сливалось в одинаковую судьбу. Мертвый Брюгге сам был положен в гробницу из каменных набережных, с похолодевшими артериями его каналов, когда перестало в нем биться великое сердце моря.

В этот вечер, более чем когда-либо во время его бесцельных скитаний, мрачное воспоминание охватывало его, показывалось из-под мостов, где словно плачут лица невидимых источников. Похоронное впечатление исходило из запертых домов, окон, похожих на глаза, затуманенные агонией,— остроконечных крыш, отражавших в воде креповые лестницы...

<...> Он слышал молчаливый призыв камней; он на самом деле постиг *волю вещей* — не противиться окружающей смерти.

ИЗ КНИГИ «ЭЛИТА» [4]

ОГЮСТ РОДЕН

(Отрывок)

Поэт открывает таинственные соотношения между идеями, аналогии образов, и передает их с помощью ритма. Этот ритм одинаков во всей вселенной. Ветер в деревьях, морской прилив на песчаном берегу, биение женской груди происходят, следуя одному и тому же ритму.

Искусство, в свою очередь, имеет своим предметом аналогии форм и выражает их в известной лепке. Роден открыл тот закон, что — как ритм одинаков во всей вселенной,— то и внутри природы лежит одна и та же лепка, т. е. одинаковое чередование впадин и возвышений, все равно, идет ли дело о скале, булыжнике, дереве, животном, человеке. Беспрестанно в них скользит свет, играет и распространяется одинаково. Но эта однообразная лепка природы не бывает все же вполне одинакова. Если взять, например, какой-нибудь плод, повернуть его несколько раз в том направлении, в каком вертится земля, то можно заметить, что все его профили различаются между собою. Роден применил этот великий закон природы ко всем своим фигурам, отчего они так поразительно жизненны. Вот почему становятся понятными некоторые из его человеческих тел, похожих на цепкую лозу или на кору деревьев.

МОРИС МЕТЕРЛИНК

(1862—1949)

Выдающийся бельгийский драматург, поэт, теоретик символизма. Он родился в семье нотариуса, изучал право в Париже, где испытал влияние французских символистов. В марте 1886 г. М. Метерлинк написал рассказ «Избиение младенцев», в котором повествование о гибели детей от рук испанских солдат сплетается с библейским планом и звучит как тема непреоборимости судьбы. Этот рассказ открывает первый период творчества писателя, связанный с формированием символистской концепции мира и человека и символистской поэтики. В сборнике стихов «Теплицы» (1889) возникает мысль о разделенности мира на «теплицу», где живет человек, и недоступную ему сферу жизни природы. Драма «Принцесса Мален» (1889) является первым значительным достижением символистского театра. Бессилие человека перед роком, персонифицированным в образе королевы Анны, воплощается в определенных художественных средствах, главным из которых является создание особой атмосферы ужаса и фантасмагории.

Слава Метерлинка как крупнейшего драматурга символизма упрочилась после постановки его «маленьких драм» — «Непрошеная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), в которых писатель разрабатывал новую функцию этого жанра — выражение «состояния» (это открытие оказало большое влияние на драматургию XX в.). Складывающаяся окончательно в «маленьких драмах» символистская концепция двоемирия находит свое теоретическое выражение в трактате «Сокровище смиренных» (1896) — этом «евангелии символизма». Здесь же содержится изложение поэтики метерлинковского театра, построенной на воспроизведении «трагедии каждого

дня», на раскрытии в бездействии и молчании «второго диалога» — диалога душ.

В 1896 г. начинается второй период творчества М. Метерлинка («оптимистический»). Герои новых его произведений («Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896, и др.) бросают вызов своей судьбе. В трактате «Сокровенный храм» (1902) утверждается мысль о необходимости активного вмешательства в жизнь. В это время М. Метерлинк (живущий с 1898 г. во Франции) сходится с социалистами. Его художественная концепция сближается с неоромантизмом, а в некоторых произведениях — с реализмом, например, в «Чуде святого Антония» (1903). Наиболее значительное произведение этого периода — феерия «Синяя птица», первая постановка которой была осуществлена в 1908 г. К. С. Станиславским на сцене Московского Художественного театра. Символистская поэтика в этой пьесе подчинена мысли о победе добра и истины, о вечном стремлении к познанию идеала, о торжестве человека над силами природы. Связанная с «Синей птицей» общим героем (Тильтиль) пьеса «Обручение» (1918) завершает этот период деятельности М. Метерлинка. Писатель на вершине славы. В 1911 г. ему присуждается Нобелевская премия.

После 1918 г. наблюдается сближение М. Метерлинка с реалистической эстетикой (пьесы «Бургомистр Стильмонда», 1918; «Соль жизни», 1920, и др.), затем новое увлечение мистицизмом (трактаты «Перед лицом бога», 1937; «Другой мир...», 1942, и др.). М. Метерлинк по-прежнему много работает, но его поздние произведения не поднимаются до художественного уровня «маленьких драм» и «Синей птицы».

Значение творчества М. Метерлинка выступает в двух планах. Во-первых, он крупнейший теоретик и драматург символизма, наиболее четко разработавший концепцию противопоставленности материального мира и «мировой души», которую человек познает через любовь, судьбу и смерть (отсюда главные мотивы его ранних пьес) и фиксирует в символах. Во-вторых, он значительный представитель так называемой «новой драмы», и его открытия в создании «атмосферы», передаче «состояния», воспроизведении «трагедии каждого дня» сродни открытиям Ибсена, Чехова, Гауптмана и других выдающихся европейских драматургов.

ИЗ СБОРНИКА «ТЕПЛИЦЫ»

ТЕПЛИЦА

О, теплица посреди лесов,
И твои навеки замкнутые двери,
И все то, что под твоим таится сводом,
И в моей душе — твоем подобье.

Мысли голодающей принцессы;
Скука моряка среди пустыни;
Звуки медных труб под окнами неизлечимых.

Отыщите угол самый теплый.
Будто жница в обморок упала;
На дворе больничном почтальоны;
А вдали идет охотник на лосей, вдруг ставший братом милосердья.

Рассмотрите их при лунном свете.
О, никто не на своем там месте.

Сумасшедшая перед судом;
На канале распустивший паруса корабль
военный;
Стая птиц ночных на стеблях лилий;
В полдень похоронный звон
(Там, под этими колоколами);
На лугу ночлег больных;
В полдень солнечный эфира запах.
Боже, боже, о, когда дождемся мы в теплице
Ветра, снега и дождя!

[О СИМВОЛЕ] [1]

(Отрывки)

...Я думаю, что есть два типа символов: один, который можно назвать априорным символом, символом заданным, исходит из абстракций и пытается придать этим абстракциям человеческое лицо. Прототип этой символики, которая очень близко соприкасается с аллегорией, можно найти во второй части «Фауста» и в некоторых сказках Гете, например в его известной «Сказке всех сказок». Другой вид символа, который скорее бессознателен, возникает без ведома поэта, часто против его желания и почти всегда сверх его понимания: это символ, который рождается во всех гениальных творениях человечества; прототип этой символики можно найти у Эсхила, Шекспира и т. д.

Я не думаю, что произведение может родиться жизнеспособным из символа; но символ всегда рождается из произведения, если оно жизнеспособно. Произведение, порожденное символом, не может быть ничем иным, кроме аллегории, вот почему латинский дух, дух порядка и твердости, мне кажется более склонным к аллегории, чем к символу. Символ — это сила природы, разум же человека не может противостоять ее законам. <...> Поэт должен, мне кажется, быть пассивным в символе, и самый чистый символ — это, может быть, такой, который появляется без его ведома и даже в противоположность его намерениям <...>. Если нет символа, нет произведения искусства.

ТАМ, ВНУТРИ [2]

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

В саду: Старик.
Незнакомец.
Марта, Мария — внучки старика.
Крестьянин.
Толпа.
В доме: Отец, Мать, Две дочери, Ребенок — без слов.

Старый сад, в саду ивы. В глубине дом; три окна нижнего этажа освещены. Довольно явственно видно семью, сидящую при лампе. Отец — у камелька. Мать облокотилась на стол и смотрит в пустоту. Две молодые девушки, в белом, вышивают, мечтают и улыбаются тишине комнаты. Склонившись головкой на левую руку матери, дремлет ребенок. Когда кто-нибудь встает, ходит или шевелится, то благодаря расстоянию, свету лампы и неотчетливо видным оконным стеклам величественные, медлительные, скупые движения человека кажутся бесплотными.

В сад осторожно входят старик и незнакомец.

Старик. Мы в той части сада, которая за домом. Здесь они никогда не бывают. Дверь — с другой стороны. Она заперта, ставни закрыты. А в этой стороне нет ставен, и я видел свет... Да, они все еще сидят при лампе. Хорошо, что они не слышали, как мы вошли. Пожалуй, мать или девушки вышли бы, и что тогда делать?

Незнакомец. Так что же нам все-таки делать?

Старик. Прежде всего надо посмотреть, все ли они тут. Да, вон у камелька отец. Сидит, сложив руки на коленях... Мать облокотилась на стол...

Незнакомец. Она смотрит на нас...

Старик. Нет, она сама не знает, на что смотрит, глаза ее не мигают. Она не может нас видеть — на нас падает тень от высоких деревьев. Только не подходите ближе... Обе сестры умершей тоже здесь. Они спокойно вышивают, а ребенок уснул. В углу часы, они показывают девять... Никто ничего не подозревает, все молчат.

Незнакомец. Нельзя ли привлечь внимание отца, сделать ему знак? Он повернул голову в нашу сторону. Хотите, я постучу в окно? Сначала должен узнать кто-нибудь один...

Старик. Не знаю, кого выбрать... Надо действовать очень осторожно... Отец стар и хил... Мать тоже... А сестры еще так молоды... И все любили ее, как уже никогда больше любить не будут... Я такого счастливого дома нигде не видел... Нет, нет, не подходите к окну — это хуже всего... Лучше сообщить о происшедшем как можно проще, как о самом обыкновенном случае. Нам с вами нельзя быть особенно печальными, не то их печаль тотчас превысит нашу, и мы не будем знать, что делать... Обойдемте дом, постучим в дверь и войдем как ни в чем не бывало. Я войду первый. Они не удивятся, увидев меня, — я иногда захожу вечером, приношу им цветов, фруктов, сижу с ними.

Незнакомец. Зачем я пойду? Идите один. Я подожду, пока меня позовут... Они меня никогда не видали... Я — прохожий, я — незнакомец...

Старик. Лучше, если вы пойдете со мной: несчастье, о котором сообщает не один человек, а хотя бы двое, не так ярко и не так тяжко... Я думал об этом, когда шел сюда... Если я войду один, мне придется заговорить сейчас же; они узнают все сразу, и я уже ничего не смогу прибавить, а я боюсь молчания, которое

следует за последними словами, возвещающими несчастье... Тогда-то сердце и разрывается... Если же мы войдем вместе, я скажу им, например, после долгих подходов: «Когда ее нашли, она плыла по реке, и руки ее были сложены...»

Незнакомец. Руки ее не были сложены — ее руки были вытянуты вдоль тела.

Старик. Вот видите: говоришь, что взбредет в голову... И несчастье теряется среди подробностей... Если же я войду один, то с ними, насколько я их знаю, в первую же секунду может произойти нечто ужасное, и бог знает чем еще это кончится... А если мы будем говорить поочередно, они станут слушать нас и не заглянут в лицо страшной вести... Не забудьте, что там и мать, а она чуть жива... Хорошо, если бы первая волна разбилась о несколько ненужных слов... Пусть вокруг несчастных идет разговор, лишь бы они были не одни! Даже самые равнодушные несут на себе, сами того не зная, какую-то часть горя... Так, без шума, без усилий оно и рассеется, подобно воздуху, подобно свету...

Незнакомец. Вы весь вымокли, с вас течет.

Старик. Я замочил только край плаща... А вам, кажется, холодно. Вы весь в грязи... Дорогой я этого не заметил — темно.

Незнакомец. Я вошел в воду по пояс.

Старик. Когда я прибежал, прошло уже много времени с тех пор, как вы ее нашли?

Незнакомец. Всего несколько минут. Я шел в деревню по крутому берегу реки, было уже поздно, скоро стемнело. Я смотрел на реку, потому что она была светлее дороги, и вдруг недалеко от камышей мелькнуло что-то странное... Я спустился и увидел ее волосы — они поднялись над ее головой, и вода кружила их...

В комнате обе девушки поворачивают головы к окну.

Старик. Вы заметили, как дрогнули волосы на плечах у обеих сестер?

Незнакомец. Они повернули головы в нашу сторону... Они просто повернули головы. Я, может быть, слишком громко говорил.

Девушки принимают прежнее положение.

Они уже не смотрят... Я вошел в воду по пояс, взял ее за руку и легко вытащил на берег... Она была так же красива, как и ее сестры...

Старик. Пожалуй, она была самая красивая... Не знаю, почему на меня вдруг нашло малодушие...

Незнакомец. Какое там малодушие! Мы сделали все, что было в человеческих силах... Она уже час тому назад была мертва...

Старик. Сегодня утром она была еще жива!.. Я встретил ее при выходе из церкви... Она сказала мне, что уезжает; она пошла навестить бабушку, а бабушка живет на том берегу реки —

той самой реки, в которой вы ее нашли... Она сказала, что не знает, когда мы еще увидимся... Она, должно быть, хотела у меня что-то попросить, но не решилась. Повернулась и ушла. Теперь я об этом все время думаю... А тогда не понял!.. Она улыбнулась так, как улыбаются те, которые не хотят говорить, которые боятся, чтобы их не разгадали... У нее словно была какая-то слабая надежда... Взгляд у нее был отсутствующий, она почти не смотрела на меня...

Незнакомец. Крестьяне сказали, что видели, как она до вечера бродила по берегу... Они думали, что она собирает цветы... Возможно, что ее смерть...

Старик. Неизвестно... Что мы знаем?.. Она, по-видимому, была скрытная. У каждого человека есть немало поводов, чтобы не жить. В душу не заглянешь, как в эту комнату. Скрытные натуры все таковы... Они говорят о самых обыкновенных вещах, и никому ничего не приходит в голову... Месяцами живешь рядом с тем, кто уже не принадлежит этому миру и чья душа не в силах более покоряться; ему отвечают, не подумав, а видите, к чему это ведет... У них вид неподвижных кукол, а между тем сколько событий свершается в их душах!.. Они сами не знают, что они такое... Она жила бы, как все... Она говорила бы до самой смерти: «Сегодня будет дождь», или: «Мы сейчас будем завтракать, нас будет за столом тринадцать», или же: «Фрукты еще не созрели». Они с улыбкой говорят об увядших цветах и плачут в темноте... Ангел и тот ничего не увидел бы, а человек понимает только после того, как все совершилось... Вчера вечером она сидела там, при лампе, вместе с сестрами, и, не случись это несчастье, вы бы и теперь не видели их такими, какими их надо видеть. Мне кажется, что я вижу их в первый раз... Чтобы понять обыденную жизнь, надо что-то к ней прибавить... Они денно и нощно около вас, а вы замечаете их только в ту минуту, когда они уходят навсегда... А между тем какая у нее, должно быть, была странная душа, какая бедная, наивная и глубокая душа была у этого ребенка, если она продолжала говорить, что полагается, и продолжала поступать, как полагается!..

Незнакомец. Смотрите: они молча улыбаются...

Старик. Они спокойны... Они не ждали ее сегодня вечером...

Незнакомец. Они улыбаются не шевелясь... Но вот отец прикладывает палец к губам...

Старик. Он указывает на ребенка, уснувшего на груди матери...

Незнакомец. Она не смеет поднять глаза из боязни нарушить его сон...

Старик. Они не работают... Царит глубокая тишина...

Незнакомец. Они уронили моток белого шелка...

Старик. Они смотрят на ребенка...

Незнакомец. Они не чувствуют, что мы смотрим на них...

Старик. Они смотрят на нас...

Незнакомец. Они подняли глаза...

Старик. И все же они ничего не видят...

Незнакомец. На вид они счастливы, а между тем...

Старик. Им кажется, что они в безопасности... Они заперли двери; на окнах решетки... Они укрепили стены старого дома, наложили засовы на три дубовые двери... Они предусмотрели все, что только можно предусмотреть...

Незнакомец. Надо, однако, сказать им... Кто-нибудь может прийти и, не подготовив их, сообщить... На лугу, где лежит утопленница, собралась толпа крестьян... Вдруг кто-нибудь из них постучится...

Старик. Марта и Мария там. Крестьяне делают носилки из ветвей. Я просил мою старшую внучку сейчас же предупредить меня, как только толпа тронется в путь. Подождем ее — она войдет со мной... Нам не следовало так долго смотреть на них... Я хотел постучаться в дверь, войти, произнести несколько слов... а потом все рассказать... Я слишком долго смотрел, как они сидят при лампе...

Входит Мария.

Мария. Идут, дедушка.

Старик. Это ты, Мария?.. Где они?

Мария. У подножья последних холмов.

Старик. Они подойдут тихо?

Мария. Я просила их молиться вполголоса. С ними Марта...

Старик. Их много?

Мария. Вся деревня. Они принесли с собою свечи. Я велела потушить...

Старик. Какой дорогой они идут?

Мария. Тропинками. Очень медленно.

Старик. Пора...

Мария. Вы уже сказали, дедушка?

Старик. Ты же видишь, что мы еще ничего не сказали... Они все еще сидят при лампе... Взгляни, дитя, взгляни! Ты хоть немного поймешь, что такое жизнь...

Мария. О, как они спокойны!.. Я точно не наяву их вижу, а во сне...

Незнакомец. Осторожней! Я видел, как вздрогнули обе сестры...

Старик. Они встают...

Незнакомец. Кажется, они подходят к окну...

Одна из двух сестер приближается в эту минуту к первому окну, другая — к третьему; уперев руки в оконный переплет, они долго всматриваются в темноту.

Старик. Никто не подходит к среднему окну...

Мария. Они смотрят... Они прислушиваются...

Старик. Старшая улыбается тому, чего не видит...

Незнакомец. А у другой испуганные глаза.

Старик. Будьте осторожны! Мы не знаем, как далеко простирается человеческая душа...

Долгое молчание.
Мария прижимается к груди старика и целует его.

Мария. Дедушка!..

Старик. Не плачь, дитя мое... Когда-нибудь придет и наша очередь...

Молчание.

Незнакомец. Они долго вглядываются...

Старик. Гляди эти бедные сестры сто тысяч лет, они все равно ничего не заметят... Ночь темна... Они смотрят сюда, а несчастье приближается с той стороны...

Незнакомец. Хорошо, что они смотрят сюда... По лугу кто-то идет.

Мария. Наверно, это крестьяне... Они еще так далеко, что их шагов почти не слышно...

Незнакомец. Они идут по извилистой тропинке... Вот они, на взгорье, озаренном луной...

Мария. О, их много!.. Пока я ходила сюда, толпа набежала с окраины города... Они делают крюк...

Старик. Все-таки они скоро придут. Я их теперь тоже вижу... Отсюда они кажутся такими маленькими, что их почти не видно в траве... Можно подумать, что это дети играют при свете луны. Если бы сестры их видели, они ничего не поняли бы... Вот они повернулись спиной, но толпа все же приближается с каждой секундой. Горе растет вот уже более двух часов, и семья не в силах помешать ему расти, а те, что несут с собой горе, тоже не могут остановиться... Оно властвует и над ними, и они должны ему служить... У него есть цель, оно идет своей дорогой... Оно неутомимо, оно одержимо лишь одною мыслью... Они должны отдать ему все свои силы. Они печальны, но они идут. Они полны жалости, но они должны идти вперед...

Мария. Старшая уже не улыбается, дедушка...

Незнакомец. Они отходят от окон...

Мария. Они целуют мать...

Незнакомец. Старшая гладит ребенка, а он не просыпается...

Мария. Теперь отец просит, чтобы они и его поцеловали...

Незнакомец. Воцарилось молчание...

Мария. Они опять подходят к матери...

Незнакомец. А отец смотрит на часы...

Мария. Они точно молятся, сами не отдавая себе в этом отчета.

Незнакомец. Они точно прислушиваются к своей душе...

Молчание.

Мария. Дедушка, не говори им сегодня!..

Старик. Ну вот, у тебя тоже не хватает духу!.. Я знал, что не надо было глядеть. Мне почти восемьдесят три года, но сегодня впервые зрелище жизни поразило меня. Сам не знаю почему, все, что они делают, представляется мне необыкновенным и значительным... Они просто сидят вечерком при лампе, как сидели бы и мы. А между тем мне кажется, что я гляжу на них с высоты какого-то иного мира, потому что мне известна маленькая истина, ими еще не познанная... Ведь правда, дети мои? Но почему же и вы бледны? Быть может, есть еще что-то такое, чего нельзя высказать и от чего на глазах у нас выступают слезы. До сих пор я не знал, что в жизни столько печального и что она так страшна для тех, кто ее созерцает... И если бы даже ничего не произошло, я бы все-таки испытывал ужас, глядя, как они спокойны... Слишком велико их доверие к этому миру... Вот они сидят, отделенные от недруга хрупкими окнами... Они думают, что ничто не может случиться, раз они заперли двери. Они не знают, что в душах всегда происходит нечто и что мир не кончается у дверей домов... Они спокойны за свою маленькую жизнь и не подозревают, что я, жалкий старик, в двух шагах от их двери держу, как большую птицу, все их маленькое счастье в своих старых руках, которые я не смею разжать...

Мария. Сжалься, дедушка!..

Старик. Мы-то жалеем их, дитя мое, а нас не жалеют...

Мария. Скажи им завтра, дедушка, скажи, когда будет светло... Им не так будет тяжко...

Старик. Может быть, ты и права... Лучше не говорить им ночью. Свет отраден скорбящим... Но что они скажут нам завтра? Несчастье делает людей ревнивыми: те, кого оно постигло, хотят знать о нем раньше посторонних. Им еще больней оттого, что их несчастье было в чужих руках... У них будет такое чувство, словно мы что-то отняли у них...

Незнакомец. Поздно. Я слышу шепот молитв...

Мария. Они уже здесь... Они за оградой...

Входит Марта.

Марта. Вот и я. Я привела их. Я велела им подождать на дороге.

Слышен детский плач.

Дети плачут... Я не велела им идти с нами... Но они тоже хотят видеть, и матери меня не послушались... Сейчас я им скажу... Нет, смолкли... Вы уже сообщили?.. Я принесла колечко, которое было у нее на пальце... Я сама положила ее на носилки. Кажется, что она уснула... Не легко мне пришлось: волосы никак не укладывались... Я велела нарвать маргариток... Жалко, что не было других

цветов... Что вы тут делаете? Почему вы не с ними?.. *(Смотрит в окно.)* Они не плачут?.. Они... Вы им не сказали?

Старик. Марта, Марта, в твоей душе слишком много жизни — ты не можешь понять...

Марта. Почему я не могу понять?.. *(После некоторого молчания, с глубокой укоризной.)* Нехорошо, дедушка...

Старик. Марта, ты не знаешь...

Марта. Я сама пойду скажу.

Старик. Стань сюда, дитя мое, и погляди.

Марта. О, как они несчастны!.. Они не могут дольше ждать...

Старик. Почему?

Марта. Не знаю... Но дольше медлить нельзя...

Старик. Поди сюда, дитя мое...

Марта. Какое у них терпение!..

Старик. Поди сюда, дитя мое...

Марта *(оборачиваясь)*. Где ты, дедушка? Мне горько не видеть тебя... Я сама не знаю теперь, что делать...

Старик. Не гляди на них, пока они не узнают...

Марта. Я пойду с тобой...

Старик. Нет, Марта, останься здесь... Сядь рядом с сестрой на эту старую каменную скамью у стены дома и не смотри... Ты слишком молода, ты не сможешь забыть... Ты не знаешь, каким становится человеческое лицо, когда перед глазами проходит смерть... Может быть, раздадутся крики... Не оборачивайся... Может быть, ничего не будет... В особенности не оборачивайся, если ничего не услышишь... Нельзя сказать заранее, как выразится отчаяние... Тихие рыдания, исходящие из глубины души,— обыкновенно этим все и ограничивается... Я сам еще не знаю, что со мной будет, когда я услышу их... Это уже вне жизни... Поцелуй меня, дитя мое, и я пойду...

Шепот молитв постепенно приближается.
Часть толпы входит в сад.
Слышны приглушенные шаги и тихий говор.

Незнакомец *(толпе)*. Подождите здесь... Не подходите к окнам... Где она?

Крестьяне. Кто?

Незнакомец. Где... носильщики?..

Крестьяне. Идут по аллее, что ведет прямо к дому.

Старик уходит. Марта и Мария сидят на скамейке спиной к окнам. Тихий ропот в толпе.

Незнакомец. Тсс!.. Не разговаривайте!

В доме старшая сестра встает, подходит к двери и берется за засов.

Марта. Она открывает дверь?

Незнакомец. Наоборот, запирает.

Молчание.

Марта. Дедушка не вошел?

Незнакомец. Нет... Она опять садится рядом с матерью... Другие не двигаются, а ребенок все спит...

Молчание.

Марта. Сестрица, дай мне руку!..

Мария. Марта!..

Марта и Мария обнимаются и целуются.

Незнакомец. Должно быть, он постучал... Они все разом подняли головы... Они переглядываются...

Марта. О! О! Сестрица... Я сейчас закричу!.. *(Склонившись на плечо сестры, сдерживает рыдания.)*

Незнакомец. Должно быть, он еще раз постучался... Отец смотрит на часы. Встает.

Марта. Сестра, сестра, я тоже хочу войти!.. Им нельзя оставаться одним...

Мария. Марта, Марта!.. *(Удерживает ее.)*

Незнакомец. Отец у двери... Снимает засовы... Осторожно открывает...

Марта. О!.. Вы не видите?..

Незнакомец. Кого?

Марта. Тех, которые несут?..

Незнакомец. Он приоткрыл дверь... Мне видны только часть лужайки и фонтан... Он не выпускает ручку двери... Он отступает... У него такой вид, как будто он говорит: «А, это вы!..» Он поднимает руки... Он крепко-накрепко запирает дверь... Ваш дедушка вошел в комнату...

Толпа прихлынула к окнам. Марта и Мария поднимаются и, тесно обнявшись, тоже подходят. Видно, как старик входит в комнату. Две сестры умершей встают. Встает и мать, бережно положив ребенка в кресло, с которого только что поднялась; кресло стоит посреди комнаты, и извне видно, что ребенок, склонив головку набок, спит. Мать идет навстречу старику и протягивает руку, но сейчас же отдергивает ее. Одна из молодых девушек хочет снять со старика плащ, другая придвигает ему кресло. Но старик отрицательно качает головой. Отец удивленно улыбается. Старик оглядывается на окна.

Он не решается сказать... Он посмотрел на нас...

Шум в толпе.

Тсс!..

Старик, увидев в окнах лица, быстро отворачивается. Девушка опять придвигает ему кресло; в конце концов он садится и несколько раз проводит рукой по лбу.

Он сел...

В комнате все садятся. Отец что-то быстро говорит. Наконец старик открывает рот; звук его голоса, видимо, привлекает всеобщее внимание. Но отец прерывает его. Старик опять начинает говорить, и все мало-помалу замирают. Внезапно мать вздрагивает и встает.

Марта. О, мать сейчас догадается!.. *(Отворачивается и закрывает лицо руками.)*

Снова ропот в толпе. Давка. Дети кричат — просят поднять их, чтобы им лучше было видно. Почти все матери исполняют их просьбу.

Незнакомец. Тсс!.. Он еще не сказал...

Видно, что мать тревожно расспрашивает старика. Старик произносит еще несколько слов, затем все встают и как будто спрашивают его о чем-то. Он медленно кивает головой.

Он сказал... Он сразу все сказал!..

Голоса в толпе. Он сказал!..

— Он сказал!..

Незнакомец. Ничего не слышно!..

Старик встает и, не поворачивая головы, показывает на дверь. Мать, отец и обе девушки бросаются к двери, но отцу сразу не удается открыть ее. Старик не пускает мать.

Голоса в толпе. Они выходят!..

— Они выходят!..

Давка в саду. Все исчезают за домом. Только незнакомец продолжает стоять под окном. Наконец двери дома распахиваются настежь, все выходят одновременно. При свете звезд и луны видно, как на носилках несут утопленницу. А посреди пустой комнаты, в кресле, ребенок по-прежнему спит сладким сном. Молчание.

Незнакомец. Ребенок не проснулся!.. *(Уходит.)*

ИЗ КНИГИ «СОКРОВИЩЕ СМИРЕННЫХ» [3]

ГЛАВА IX. ТРАГЕДИЯ КАЖДОГО ДНЯ

(В сокращении)

Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедии больших событий. Ее можно чувствовать, но очень трудно показать, потому что это истинно-трагическое не просто материально или психологично. Оно раскрывается не в законченной борьбе одной жизни против другой, не в борьбе одного желания с другим или в вечном разладе между страстью и долгом. Чтобы обнаружить его, нужно показать, сколько изумительного заключается в самом факте жизни, нужно показать существование какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует. Нужно, чтобы за обыкновенной беседой разума и чувств звучал какой-то более торжественный и немолчный диалог, нужно показать нерешительные и болезненные шаги существа, которое приближается к своей правде, к красоте или Богу, или отдаляется от них. Нужно открыть нам тысячу подобных вещей, которых трагические поэты касались лишь мимоходом. Но вот существенный вопрос: нельзя ли попытаться показать прежде всего то, что они показывали нам мимоходом? Все то, что мы, например, слышим за словами короля Лира, Макбета или Гамлета,— таинственные звуки бесконечного, угрожающее молчание душ или богов, вечность, которая ропщет у горизонта, судьбу или рок, ко-

торые мы познаем внутренним чутьем, не имея возможности объяснить, почему мы познали их, нельзя ли все это, посредством какого-нибудь нарушения порядка ролей,— приблизить к нам, отдаляя актеров? Разве легкомысленно утверждать, что настоящая трагедия жизни — трагедия обычная, глубокая и всеобщая,— начинается тогда только, когда то, что называется приключениями, печалями и опасностями, миновало? Разве у счастья руки не длиннее, чем у горя, и разве оно не ближе достигает души человеческой? <...> И в чем обнаруживается истинный смысл жизни — в шуме или в молчании? Не должно ли в то мгновение, когда в конце повести нам говорят: «Они стали счастливы»,— охватить нас великое беспокойство? <...> Ведь именно тогда, когда человек чувствует себя в безопасности от ожидающей снаружи смерти, и открывает двери своего театра странная и молчаливая трагедия бытия и бесконечности. Неужели, когда я спасаюсь от обнаженной шпаги, существование мое достигает самого напряженного момента? Всегда ли в поцелуе оно бывает всего возвышеннее? Нет ли других моментов, когда слышатся голоса еще постояннее, еще чище? Разве только в бурные ночи расцветает наша душа? Так считалось до сих пор. <...>

Мне возразят, быть может, что неподвижную жизнь нельзя видеть, что ее надо оживить какими-нибудь движениями и что эти различные и достойные быть принятыми движения вызываются лишь теми многочисленными страстями, которые до сих пор изображались.

Не знаю, правда ли, что неподвижный театр невозможен. Мне кажется даже, что он существует. Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные. <...> У древних обыкновенно отсутствует даже психологическое действие, которое в тысячу раз важнее материального и кажется необходимым. Но тем не менее они его уничтожают или сильно умаляют, чтобы сосредоточить все внимание на интересе, который возбуждает положение человека во вселенной. <...> ... Разве не верно, что главный интерес трагедии не в борьбе, которая в ней разыгрывается между ловкостью и прямодушием, между любовью к родине, мечтательностью и упрямством гордости?

Есть в ней и нечто другое; это — существование человека, которое надо сделать видимым.

Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудесном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях, никогда не прекращающихся, и в своей торжественной скорби.

<...> ...Красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, а в словах. И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущ-

ность произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяют качество и неподдающуюся выражению значительность произведения.

В обыкновенных драмах необходимый диалог совершенно не отвечает действительности; а то, что придает таинственную красоту лучшим трагедиям, живет в словах, которые произносятся параллельно точной и осязаемой истине. Эта красота заключена в словах, соответствующих истине более глубокой и несравненно более родственной той невидимой душе, которая дает жизнь поэме.

Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется «состоянием души», а какие-то неуловимые и беспрерывные стремления души к своей красоте и к своей истине.

В такой же мере поэма приближается к истинной жизни. В обыденной жизни каждого человека случается разрешать тяжелые положения словами. Вдумайтесь в это. Разве в такие минуты, да и вообще, наиболее важно то, что вы говорите и что вам отвечают? Разве нет других сил, других невысказанных слов, которые решают положение? То, что я высказываю вслух, часто имеет лишь ничтожное влияние; но мое присутствие, состояние моей души, мое будущее и прошедшее, то, что от меня родится, что умерло во мне, тайная мысль, планеты, которые мне благоприятствуют, моя судьба, тысячи тайн, окружающих меня и вас,— вот что вы слышите в эти трагические моменты, вот что мне отвечает. Под каждым моим и вашим словом все это подразумевается, и только это мы и видим, только это, сами не сознавая, мы слышим. <...>

ИЗ СБОРНИКА «ПЯТНАДЦАТЬ ПЕСЕН» [4]

V

Три слепых сестрицы
(Мы надежде рады)
Держат три зажженных
Золотых лампады.

Поднялись на башню
(С нами, с вами вместе),
Поднялись на башню,
Ждут семь дней на месте.

Первая сестрица
(Мы надежде рады)
Говорит: я слышу
Свет своей лампады.

Говорит вторая
(С нами, с вами вместе),
Слышу: королевич
Поднялся к невесте.

Третья, всех святее
(Мы надежде рады),
Говорит: погасли
Наши три лампады.

VII

Когда умерла Орламонда —
Семь дочерей
Волшебной жены Орламонды
Искали дверей.

Лампы свои засветили,
На башню взошли,
Четыреста зал отворили,
Но света они не нашли.

Проникли под гулкие своды,
Спустилися с круч,
Нашли под закрытою дверью
Из золота ключ.

Сквозь щели им видится море,
Боятся они умереть,
Стучатся у запертой двери,
Не смея ее отпереть.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА [3]

(Отрывок)

[О «маленьких драмах», написанных в 1890—1894 гг.]

Они полны веры в какую-то необъятную, невидимую и роковую власть, намерений которой никто не знает, но которая по духу драмы кажется недоброжелательною, внимательною ко всем нашим поступкам, враждебною улыбке, жизни, миру, счастью. Невинные, но невольно враждебные друг другу судьбы сплетаются и расплетаются на общую погибель под опечаленными взглядами более мудрых, которые предвидят будущее, но ничего не могут изменить в жестоких и неумолимых играх, среди живых любовью и смертью. Любовь и смерть и другие таинственные силы творят что-то вроде лукаво-несправедливого суда, назначают наказания, — этот несправедливый суд никогда не награждает — похожие на прихоти судьбы.

[О ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ] [6]

(Отрывки)

Появление великих школ, таких, как романтизм, объясняется общим незнанием движения идей, которые возникли прежде них. Так, внезапно открыли немецкую литературу: Гете, Шиллера. К ней устремились взоры, и родилась романтическая школа. Но теперь такое невозможно, потому что благодаря переводам мы лучше знакомы с идеями и иностранными писателями. <...> Что касается поэтических школ, парнасцев, символистов, то это только ответвления романтизма, и группы сегодня часто создаются просто на основе общих интересов.

Одно меня, однако, удивляет. Это то, что в литературе еще нет научной школы. В самом деле, я полагаю, что литература скоро исчезнет и что в будущем, когда пропадет чувствительность стиля и слов, идеалом литературы станет хороший научный доклад.

ПИСЬМО М. МЕТЕРЛИНКА К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ (10 МАЯ 1907 г.) [7]

(Отрывок)

Г-н Биншток передал мне чудесные страницы, в которых Вы изложили Ваше понимание постановки «Синей птицы». Я, пожалуй, мог бы опасаться, что Ваше стремление столь изобретательно воплотить это сновидение уведет Вас порой за пределы возможностей сцены,— если бы мои большие друзья не заверили меня, что Московский Художественный театр никогда не ошибается. Поэтому, полный доверия, жду осуществления этого чудесного замысла.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН (1855—1916)

Бельгийский поэт и драматург, один из крупнейших европейских лириков рубежа веков. Выходец из мелкобуржуазной семьи, Э. Верхарн окончил иезуитскую школу, но, отказавшись от перспективы стать священником, избрал профессию адвоката. Стихи Э. Верхарн начал писать с 15 лет. В начале 80-х гг. он сблизился с литературным объединением «Молодая Бельгия». Известность приходит к поэту в 1883 г., когда он выпускает сборник стихов «Фламандки», проникнутый утверждением красоты родной земли, простого быта, патриархальных отношений, знаменующий вступление Э. Верхарна в «рубенсовский период» (А. В. Луначарский). Иной, аскетический идеал воплощен в сборнике «Монахи» (1886), в котором отмечаются первые черты духовного кризиса, приведшего поэта в 1887—1890 гг. к декадансу (сборники «Вечера», 1887; «Крушения», 1888; «Черные факелы», 1890). Рождается особое — апокалиптическое — видение мира, поэтому апокалиптическая символика становится основой художественной выразительности. Однако в недрах трагического, стоящего на грани катастрофы поэтического мира возникает концепция капиталистического города-спрута, которая выводит Э. Верхарна на пути социального анализа действительности. Сближение с рабочим движением, увлечение социалистическими идеями выводит поэта из духовного кризиса (сборники «Поля в бреду», 1893; «Города-спруты», 1895; «Призрачные деревни», 1895; драма «Зори», 1898). Апокалиптическая символика уступает место монументальной аллегоричности, сближающей поэта с традицией В. Гюго. Но урбанистическая тема потребовала от Э. Верхарна обостренной контрастности такой деформирующей силы, что поэт представляется одним из непосредственных предшественников экспрессионизма. В его творчестве утверждается эстетика диссонанса и дисгармонии. Следующий период творчества Э. Верхарна связан с пантеистическим мироощущением, преклонением перед мощью человека-созидателя (сборники «Лики жизни», 1899; «Буйные силы», 1902; «Многообразное сиянье», 1906; «Державные ритмы», 1910). Символика этого периода теряет собственно символистский характер, а известный утопизм наряду с пантеизмом сближает Э. Верхарна с неоромантиками. Однако в его поэзии, принимающей более гармонические очертания, по-прежнему звучат мотивы мятежного порыва. В начале 1910-х гг. эта тема ослабевает, заслоняемая радостным ощущением многообразия бытия (сборники «Вся Фландрия», 1904—1911; «Вечерние часы», 1911, и др.). В творчестве поэта утверждается особый, «верхарновский» вариант свободного стиха, отличающийся строгостью, гармонией, предельной внутренней концентрацией и скрытой напряженностью ритма. В работах «Рембрандт» (1905), «Рубенс» (1910) Э. Верхарн стремится создать свою методологию эстетического анализа, отвергая натуралистическую доктрину И. Тэна. В годы первой мировой войны в

поэзии Э. Верхарна сказались черты национализма («Алые крылья войны», 1916). Но незадолго до трагической смерти поэт начал пересматривать свои позиции, свидетельством чему является его переписка с Р.Ролланом.

С именем Э. Верхарна связано утверждение свободного стиха в европейской, а затем и в мировой поэзии, он заложил основы экспрессионистской типизации и эпической образности реалистической поэзии, «на пролетарскую поэзию он оказал огромное влияние» (А. В. Луначарский). Стихи Э. Верхарна любил В. И. Ленин. Многие русские поэты испытали его влияние, создали прекрасные переводы его стихов на русский язык (А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин и др.). Связи Э. Верхарна с русской литературой были довольно обширными (см. переписку В. Я. Брюсова и Э. Верхарна — «Литературное наследство», т. 85. М., «Наука», 1976).

ИЗ КНИГИ «ВЕЧЕРА»

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

Распятые в огне на небе вечера
Струят живую кровь и скорбь свою в болота,
Как в чаши алые литого серебра.
Чтоб отражать внизу страданья ваши, кто-то
Поставил зеркала пред вами, вечера!

Христос, о пастырь душ, идущий по полянам
Звать светлые стада на светлый водопой,
Гляди: восходит смерть в тоске вечеровой,
И кровь твоих овец течет ручьем багряным...
Вновь вечером встают Голгофы пред тобой!

Голгофы черные встают перед тобою!
Взнесем же к ним наш стон и нашу скорбь! Пора!
Прошли века надежд беспечных над землею!
И никнут к черному от крови водопою
Распятые во тьме на небе вечера!

ЛОНДОН

Вот Лондон, о душа, весь медный и чугунный,
Где в мастерских визжит под сотней жал металл,
Откуда паруса уходят в мрак бурунный,
В игру случайностей, на волю бурь и скал.

Вокзалы в копоти, где газ роняет слезы —
Свой сплин серебряный — на молнии путей,
Где ящерами скук зевают паровозы,
Под звон Вестминстера [1] срываясь в глубь ночей.

И доки черные; и фонарей их пламя
(То веретёна мойр [2] в реке отражены);
И трупы всплывшие, венчанные цветами
Гнилой воды, где луч дрожит в прыжках волны;

И шали мокрые, и жесты женщин пьяных;
И алкоголя вопль в рекламах золотых;
И вдруг, среди толпы, смерть восстает в туманах...
Вот Лондон, о душа, ревущий в снах твоих!

ИЗ КНИГИ «ЧЕРНЫЕ ФАКЕЛЫ»

МЯТЕЖ

Туда, где над площадью — нож гильотины,
Где рыщут мятеж и набат по домам!
Мечты вдруг, безумные,— там!

Бьют сбор барабаны былых оскорблений,
Проклятий бессильных, раздавленных в прах,
Бьют сбор барабаны в умах.

Глядит циферблат колокольни старинной
С угрюмого неба ночного, как глаз...
Чу! Бьет предназначенный час!

Над крышами вырвалось мстящее пламя,
И ветер змеистые жала разнес,
Как космы кровавых волос.

Все те, для кого безнадежность — надежда,
Кому вне отчаянья радости нет,
Выходят из мрака на свет.

Бессчетных шагов возрастающий топот
Все громче и громче в зловещей тени,
На дороге в грядущие дни.

Протянуты руки к разорванным тучам,
Где вдруг прогремел угрожающий гром,
И молнии ловят излом.

Безумцы! Кричите свои повеленья!
Сегодня всему наступает пора,
Что бредом казалось вчера.

Зовут... приближаются... ломятся в двери...
Удары прикладов качают окно,—
Убивать — умереть — все равно!

Зовут... и набат в мои ломится двери!

ИЗ КНИГИ «ПРИЗРАЧНЫЕ ДЕРЕВНИ»

КУЗНЕЦ

Где выезд в поле, где конец
Жилых домов, седой кузнец,
Старик угрюмый и громадный,
С тех пор, как ярость затая,
Легла руда под молот жадный,
С тех пор, как дым взошел над горном,
Кует и плавит лезвия
Терпенья над огнем упорным.

И знают жители селенья,
Те, что поблизости живут
И в сжатых кулаках таят ожесточенье,
Зачем он принял этот труд
И что дает ему терпенье
Сдавить свой гневный крик в зубах!
А те, живущие в равнинах, на полях,
Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя,
То увлекаясь, то не веря,
Скрывают страх
И с недоверчивым вниманьем
Глядят в глаза, манящие молчаньем.

Кузнец стучит, старик кует
За днями день, за годом год.

В свой горн он бросил крик проклятий
И гнев глухой и вековой;
Холодный дождь безвестных ратей,
В свой горн горящий, золотой
Он бросил ярость, горесть — злобы
И мятежа гудящий рев,
Чтоб дать им яркость молний, чтобы
Им дать закал стальных клинков.

Вот он,
Сомненья чужд и чуждый страха,
Склоненный над огнем, внезапно озарен,
И пламя перед ним, как ряд живых корон;
Вот, молот бросивший с размаха,
Его вздымает он, упрям и напряжен,
Свой молот, вольный и блестящий,
Свой молот, из руды творящий
Оружие побед,
Тех, что провидит он за далью лет!

Пред ним все виды зол — бессчетных,
всевозможных:
Голодным беднякам — подарки слов пустых;
Слепцы, ведущие уверенно других;
Желчь отвердевшая — в речах пророков
ложных;
Над каждой мыслью — робости рога;
Пред справедливостью — из текстов
баррикады;
Мощь рабских рук, не знающих награды
Ни в шуме городском, ни там, где спят луга;
Деревни, скошенные тенью,
Что падает серпом от сумрачных церквей;
И весь народ, привыкший к униженью,
Упавший ниц пред нищетой своей,
Не мучимый раскаяньем напрасным,
Сжимающий клинок, что все же станет
красным;
И право жить и право быть собой —
В тюрьме законности, толкуемой неверно;
И пламя радости и нежности мужской,
Погасшее в руках морали лицемерной;
И отравляемый божественный родник,
В котором жадно пьет сознанье человека;
И после всяких клятв и после всех улик
Все то же вновь и вновь, доныне и от века!

Кузнец, в спокойствии немом,
Не верит хартиям, в которых
Вскрывают смысл иной потом.
В дни действий гибель — договоры!
И он молчит, давно молчит,
Мужскую гордость сжав зубами воли,
Неистовец из тех, кому две доли:
Он мертв падет иль победит!
Чего он хочет — хочет непреклонно,
Круша своим хотением гранит,
Сгибая им во тьме бездонной
Кривые мировых орбит.
И слушая, как снова, снова
Струятся слезы всех сердец,—
Невозмутимый и суровый
Седой кузнец,—
Он верит пламенно, что злобы неизменной,
Глухих отчаяний безмерная волна,
К единому стремлением сильна,
Однажды повернет к иному времена

И золотой рычаг вселенной!
Что должно ждать с оружием в руках,
Когда родится Миг в чернеющих ночах;
Что нужно подавлять преступный крик
разлада,
Когда знамена ветер споров рвет;
Что меньше надо слов, но лучше слушать надо,
Чтоб Мига различить во мраке мерный ход;
Что знаменьям не быть ни на земле, ни в небе,
Что бог-спаситель к людям не сойдет,
Но что безмолвные возьмут свой жребий!

Он знает, что толпа, возвысив голос свой
(О, сила страшная, чей яркий луч далеко
Сверкает на челе торжественного Рока),
Вдруг выхватит безжалостной рукой
Какой-то новый мир из мрака и из крови,
И счастье вырастет, как на полях цветы,
И станет сущностью и жизни и мечты.
Все будет радостью, все будет внове!
И ясно пред собой он видит эти дни,
Как если б наконец уже зажглись они:
Когда содружества простейшие уроки
Дадут народам — мир, а жизни — светлый
строй;
Не будут люди, злобны и жестоки,
Как волки грызться меж собой;
Сойдет любовь, чья благостная сила
Еще неведома в последних глубинах,
С надеждой к тем, кого судьба забыла;
И брешь пробьет в пузатых сундуках
(Где дремлет золото, хранимое напрасно)
День справедливости, величественно властной;

Подвалы, тюрьмы, банки и дворцы
Исчезнут в дни, когда умрут гордыни;
И люди, лишь себя величащие ныне,
Себялюбивые слепцы,
Всем братьям расточат свои живые миги;
И будет жизнь людей проста, ясна;
Слова (их угадать еще не могут книги)
Все разъяснят, раскроют все до дна,
Что кажется теперь запутанным и темным;
Причастны целому, с своим уделом скромным
Сроднятся слабые; и тайны вещества,
Быть может, явят тайну божества...

За днями день, за годом год
Кузнец стучит, старик кует,
За гранью города, в тиши,
Как будто лезвия души.
Над красным горном наклонен,
Во глубь столетий смотрит он.
Кует, их светом озарен,
Предвидя сроков окончанье,
Клинки терпенья и молчанья.

ИЗ КНИГИ «ГОРОДА-СПРУТЫ»

ВОССТАНИЕ

Улица быстрым потоком шагов,
Плеч и рук, и голов
Катится в яростном шуме,
К мигу безумий,
Но вместе —
К свершеньям, к надеждам и к мести!
Улица грозная, улица красная,
Властная,
В золоте пышном заката,
В зареве ярком, окрасившем твердь.
Вся смерть
Встала в призывах набата.
Вся смерть,
Как ожившие дико мечты,
Встала в огнях и неистовых криках!
Головы чьи-то на пиках
Словно на стеблях цветы.

Гулы глухие орудий
(Кашель чугунный безжалостных грудей)
Мерят печальные вздохи минут.
Циферблаты разбиты на башнях высоких,
Не льется на площади ровный их свет
(Словно очи столицы смежили ресницы);
Времени более нет
Для сердец опьяненных, жестоких,
Для толпы, свершающей суд!

Ярость великая, с пламенным ликом,
С радостным криком,
С кровью, бушующей в жилах,
Встала на груде камней.
Все она может! Все она в силах!
Одно лишь мгновенье

Даст более ей,
Чем целых веков тяготенье.

Все, что мечталось когда-то,
Что гении, в песне крылатой,
Провидели в темной дали,
Что в души, как сев, западало,
Чем души, как весны, цвели,
Все встало,
В миге смешавшем, как сплав:
Ненависть, силу, сознание прав!

Люди празднуют праздник кровавый,
Люди проходят и красны, и пьяны,
Люди проходят по мертвым телам.
Солдаты не знают, кто правый, неправый,
Стучат, как всегда, барабаны,
Но пальцы устали касаться к куркам.
Толпы народа проходят за толпами следом
Сквозь ужас, под зовами красных знамен,
К началу новых времен,
К победам!

Убивая,— творить, обновлять!
С ненасытной природой вонзать
Зубы в святую мишень!
В великий безумием день
Пряжу для жизни ликующей прясть
Иль жертвой строительной пасть!
Умирая,— творить, обновлять!

Горят мосты и строенья
(Фасады из крови на фоне ночном),
И в глуби каналов дрожат отраженья —
На самое дно уходящим столбом!
Громадные тени больших колоколен
Лежат, как преграды, по светлой земле.
Огонь над домами, и весел и волен,
Кидает пригоршнями искры во мгле.
И черные дымы извивом могучим
Летят, вне себя, к окровавленным тучам.

Чу! залп!

Смерть, машинально беря на прицел,
Треском сухим разряжаемых ружей
Валит в кровавые лужи
Груды причудливо скорченных тел,
Стоявших, за миг, в полусне столбняком.

Подавлена давка молчаньем свинцовым!
Трупы изорваны залпом, простерты;
Обнажился, забыв о пристойности, мертвый;
Отблеск пожара на лицах у всех —
Словно чудовищный смех!
Колокол черный гудит в тишине.
В яростном бое, рыдая и споря,
Хриплые звуки плывут к вышине,
Как валы возмущенного моря.
Торопясь, задыхаясь, взывает набат
(Так сердца перебоем стучат),
Но часто настойчивый звук,
Как голос, пресекшийся вдруг,
Бессильно смолкает,
И десяток пылающих рук
Кресты колокольни ласкает.

Чу! залп!

Толпа — перед входами сумрачных мэрий,
Державших весь город под тяжкой пятой,
Давивших порывы к мечте золотой,
Качает, ломает тяжелые двери;
Засовы трещат, и взлетают замки;
Отдают из утроб сундуки
Расчетные книги, счета и бумаги;
Их факелы лижут своим языком,–
И помнят о черном былом
Лишь черного дыма зигзаги!
Взвились над балконами красные флаги,
И, падая, кто-то руками раскинул в пространстве пустом!

Своеволье и буйство везде.
Христос, в полумраке церквей,
Сорванный кем-то с распятья,
Повис на последнем гвозде,
Простирая бессильно объятья;
Лужами разлит елей;
Разбиты стекла мадонн;
Оплеваны лики икон;
Пол убелен
Снегом причастья,
И по ним проложили немало дорог
Следы святотатственных ног.

Самоцветные камни убийств и возмездий

Горят, словно взоры далеких созвездий.
Город сверкает,
Как исполин золотой, облеченный в багрец!
Город во мглу простирает
Свой, опоясанный пламенем ярким, венец!

Поля и селенья, безмолвно простерты,
Следят, не решаясь дышать.
Как некто во глуби громадной реторты
Жизнь и безумие хочет смешать.
Как дым, подымаясь из бури народной,
Метет небосвод безответно-холодный.

Убивая, твори, обновляй,
Иль пади и умри!
Открой или руки о двери сломай,—
Ты, искра в сияньи встающей зари!
И что бы судьба ни судила,—
Сквозь сонмы веков нас влечет,
Спеша, задыхаясь, безвестная Сила,
Роковая Сила — вперед!

ИЗ КНИГИ «БУЙНЫЕ СИЛЫ»

ТРИБУН

Как мощных вязов грубые стволы,
Что деды берегли на площади соборной,
Стоит он между нас, надменный и упорный,
В себе связав безвестных сил узлы.

Ребенком вырос он на темных тротуарах
Предместья темного, изъеденного злом,
Где каждый, затаив проклятье, был рабом,
И жил, как под замком, в тюрьме укладов старых,

В тяжелом воздухе мертвящего труда,
Меж лбов нахмуренных и спин, согбенных долей,
Где каждый день за стол садилась и нужда...
Все это — с коих пор! и это все — доколе!

И вдруг — его прыжок в шумящий мир борьбы,
Когда народ, сломав преграды вековые
И кулаки подняв на темный лик судьбы,
Брал приступом фасады золотые,
И, с гневом смешанный, шел дождь камней,
Гася по окнам отблески огней
И словно золотом усыпав мостовые!

И речь его, похожая на кровь,
На связку стрел, разрозненных нещадно.
И гнев его, и ярость, и любовь,
То вместе слитые, то вьющиеся жадно
Вокруг его идей!
И мысль его, неистово живая,
Вся огневая,
Вся слитая из воли и страстей!
И жест его, подобный вихрю бури,
В сердца бросающий мечты,
Как сев кровавый с высоты,
Как благодатный дождь с лазури!

И стал он королем торжественных безумий,
Всходил и всходит он, все выше, все вперед,
И мощь его растет, среди восторгов, в шуме,
И сам забыл он, где ее исход!
Весь мир как будто ждал, что встанет он; согласно
Трепещут все сердца с его улыбкой властной;
Он — ужас, гибель, злоба, смерть и кровь;
Он — мир, порядок, сила и любовь!
В нем тайна воли одинокой,
Кующей молоты великих дел,—
И, полон гордости, что знают дети рока,
Он кровью вечности ее запечатлел!

И вот он у столба распутья мирового,
Где старые пути иным рассечены,
Которым ринутся искатели иного
К блистательной заре неведомой весны!
Он тем уже велик, что отдается страсти,
Не думая, всей девственной душой,
Что сам не знает он своей последней власти
И молний, вверенных ему судьбой!
Да, он — загадка весь, с ненайденным решеньем,
И с головы до ног он погружен в народ,
Что, целен и упрям, живет его движеньем
И с ним умрет.
И пусть, свершив свой путь, пройдя, подобно грому,
Исчезнет он с земли в день празднеств иль стыда,
И пусть шумит за ним иль слава, иль вражда,
Пусть новый час принадлежит другому!
Не до конца его друзья пошли
На пламенный призыв пророческого слова.
И если он исчез, то чтоб вернуться снова!
Его душа была в грядущем, там, вдали,
В просторах моря золотого,
Отлив, пришедший в свой черед,

Ее на дне не погребет!
Его былая мощь сверкает в океане,
Как искр бессчетность на волнах,
И в плоть и кровь вошел огонь его мечтаний,
И истины его — теперь во всех сердцах!

[ОБ ИСКУССТВЕ НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО] [3]

(В сокращении)

Да, так называемые литературные школы все еще существуют. Но их жизнь все менее ярка. Идеи, которыми они просвещают ум, не несут больше своего собственного света, а являются отражением далеких светил: поэты возвращаются к прошлому вместо того, чтобы устремиться к неизведанному. Они отказываются от исканий с их опасностями, предпочитая привычное с его гарантиями. Возврат к классицизму симптоматичен. Он ведет к плохим перелицовкам того, что было уже написано другими; он отражает исчезновение живой силы, подлинной индивидуальности, способности к творчеству.

<...> Свободный стих — самое молодое из растений Парнаса. Оно растет среди старых кустов, отдельные из которых почти совсем засохли. Следует думать, что скоро, когда поэты завтрашнего и послезавтрашнего дня изучат и культивируют его еще лучше, чем их старшие собратья, этими новыми семенами будет засеяно все поле: лирика и драма.

Сказать, каковой будет поэзия в будущем? Я затрудняюсь, но всеми силами верю в нее. Мне кажется, что поэзия должна прийти в скором времени к совершенно ясному пантеизму. Честные и здоровые умы все более и более признают единство мира. Старинное разграничение души и тела, бога и мира исчезает. Человек есть часть мироздания. Он наделен совестью и пониманием того целого, частью которого он является. Он вскрывает тайну вещей, проникает в их механизм. По мере того как он в них проникает, его охватывает восхищение природой и самим собой. <...> ...У моря, которое он покоряет, он строит порты; на реках, преграждаемых плотинами, он основывает города; чтобы исследовать небо, он изобретает изумительные инструменты; чтобы понять материю и раскрыть ее сущность, он организует лаборатории; он за век стократно увеличивает свои силы, свою энергию, свою волю; ...он угадывает какую-то чудесную силу, которую его предки представляли как бога в человеческом обличии. <...> Поэтому ничего не остается, как восторгаться в этот час тем, что он видит, слышит, воображает, угадывает, отчего из его сердца и мозга исходят творения юные, трепетные, новые. И его искусство не будет ни социальным, ни научным, ни философским; это будет искусство самое простое... Поэты будут жить в согласии с настоящим, какое только возможно в будущем; они будут писать смело и более не остерега-

ясь; они не будут бояться своего собственного упоения и румянца, а также той кипучей поэзии, которая это выразит.

Таковы мои надежды.

Эмиль Верхарн

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН — М. В. ВЕСЕЛОВСКОЙ [4]

Я чту Толстого и восхищаюсь им; я восхищаюсь Достоевским и люблю его. Первый представляется мне одним из самых могучих созидателей романов и драм; он — зодчий и художник в литературе; он мыслит законченными циклами. Сильной и твердой рукой рисует он различные слои и социальные группы современного ему общества.

Но второй делает более близким человека такого же, как он и вы сами. Он возвышает несчастных и униженных своим полным достоинства состраданием, с которым он склонялся над ними. Он обнажает характеры до самых сокровенных глубин внутреннего смятения и безумия, которые заложены в каждой пылкой и страстной натуре; он не только беспощадный аналитик, но и взволнованный наблюдатель; он действует одновременно как ангел и как палач. Вот почему я считаю его неповторимым.

Из всех его романов меня более всего пленяют «Братья Карамазовы». Правда, меня покорили и покоряют все более «Преступление и наказание», «Идиот» и эти однообразные, но захватывающие «Записки из Мертвого дома», где, кажется, собраны только отдельные происшествия, но где каждый штрих четок, как в офорте.

Однако «Братья Карамазовы», благодаря образам Ивана и Смердякова, продолжают, на мой взгляд, династию героев Шекспира и Бальзака. Это трепещущая и кровоточащая человечность, это предельно обостренная эмоциональность; это проницательность, преодолевающая мрак и ночь.

Эмиль Верхарн

КОММЕНТАРИИ

Ш. Де Костер

1. Статья-памфлет «Уленшпигель печален» была напечатана Ш. Де Костером под псевдонимом «Карель» в еженедельнике «Уленшпигель» от 28 октября 1860 г. Дается в сокращении. Это одно из первых произведений писателя, где появляется образ Уленшпигеля.

2. Статья «Уленшпигель не столь печален» опубликована в том же номере «Уленшпигеля» (28.X.1860), что и предыдущая статья. Статьи Ш. Де Костера, публиковавшиеся им в 1856—1864 гг. в «Уленшпигеле», освещают как конкретные исторические события в разных странах (Китае, России, США, Италии, Ирландии, Польше, Турции), так и общие вопросы. Приве-

денные статьи принадлежат к разным группам, но близки по приемам и сходному решению поставленных вопросов.

3. Король-солнце» — прозвище короля Франции Людовика XIV, с которым Ш. Де Костер иронически сравнивает русского императора Александра II.

4. В «Предисловии совы», открывающем «Легенду об Уленшпигеле...», Ш. Де Костер «от противного» излагает концепцию и сюжет книги.

5. Сова — в античной мифологии священная птица богини мудрости Минервы.

6. Карл V (1500—1558) — испанский король, позже германский император, один из персонажей книги Ш. Де Костера.

7. Филипп II (1527—1598) — сын Карла V, испанский король, отличавшийся особой жестокостью. Один из главных героев романа. Композиционно жизнь Филиппа II, угнетателя Фландрии, противопоставлена жизни ее освободителя — Уленшпигеля. Оба героя рождаются в один день. Но Филипп II быстро стареет, в то время как Уленшпигель, «дух Фландрии», остается вечно молодым.

8. В августе 1566 г. во Фландрии вспыхнуло восстание «иконоборцев», разгромивших свыше пяти тысяч монастырей и церквей. Ш. Де Костер в романе изображает это восстание как спровоцированное агентами Филиппа II (это исторически неточно).

9. Песня Уленшпигеля из 4-й книги романа — яркий образец героической поэзии Ш. Де Костера. В ней блестяще имитируется импровизационная основа творчества народного певца. Импровизационность, раскованность формы, героический пафос — оригинальные черты поэзии Ш. Де Костера, которые позволяют назвать его одним из видных поэтов Бельгии.

10. Гёзы («нищие») — прозвище, первоначально принятое нидерландскими дворянами, подписавшими «Соглашение» — документ, в котором они требовали отмены инквизиции. Позже оно распространилось на участников борьбы за независимость Нидерландов от Испании.

11. Бриль — портовый городок на о. Фоорне близ устья Рейна, взятый гёзами 1 апреля 1572 г. и ставший их первым опорным пунктом, откуда началось восстание приморских городов против испанцев.

12. Флиссинген — порт на о. Вальхерен, восстал 6 апреля 1572 г.

13. Камп-Веере — город на о. Вальхерен, взят гёзами 3—4 мая 1572 г.

14. Имеется в виду налог, введенный герцогом Альбой.

К. Лемонье

1. Очерк «Курбе и его творчество» (1879) включен в книгу статей эстетического характера «Художники жизни» (Париж, 1888). Гюстав Курбе (1819—1877) — глава реалистического направления во французской живописи второй половины XIX в. Если учесть, что натурализм зародился в недрах второго этапа развития реализма (1848—1871), крупным теоретиком которого был Курбе, попытка К. Лемонье связать художника с натурализмом представляется вполне обоснованной. Однако К. Лемонье преувеличивает эту близость, сужая область реализма и несколько искажая его принципы.

2. В этом определении натурализма особенно ясно видно, что натуралисты, в частности К. Лемонье, четко различают принцип обусловленности «средой» и реалистическую обусловленность обстоятельствами.

3. Жан Франсуа Милле (1814—1875) — французский художник-реалист.

4. Речь, произнесенная К. Лемонье 22 июля 1894 г. на открытии памятника Ш. Де Костеру в Икселе, была опубликована в качестве предисловия к изданию романа Ш. Де Костера «Легенда об Уленшпигеле...» (Брюссель, изд-во Поля Лакомбле, 1912). В приведенном отрывке ощущаются попытки натуралистического толкования романа Ш. Де Костера.

Ж. Роденбах

1. 25-е стихотворение из цикла «Безмолвие» — одно из многочисленных стихотворений сборника, в котором развивается тема мертвого города, нашедшая наиболее яркое воплощение в романе «Мертвый Брюгге».

2. В данном стихотворении Ж. Роденбах обращается к излюбленному символистами образу мертвой Офелии, проходящему через многие стихи бельгийского писателя и его роман «Мертвый Брюгге».

3. Сходство мертвой женщины и мертвого города усиливается в подлиннике тем, что город по-французски женского рода (буквальный перевод названия романа — «Мертвая Брюгге»).

4. Книга очерков «Элита», включающая эссе о Родене, Бодлере, Гонкурах, Малларме, Верлене и др., была опубликована посмертно. Это один из существенных источников эстетической мысли символизма. Объединяя мир законом «соответствий», «одной и той же лепки», Ж. Роденбах сохраняет представление о разделенности мира на идеальный и материальный.

М. Метерлинк

1. Высказывания М. Метерлинка, записанные и опубликованные известным французским журналистом Жюлем Гюре в 1891 г., являются одним из первых теоретических выступлений писателя. В интервью М. Метерлинк называет писателей и философов, оказавших на него наибольшее влияние: Шекспир, Вилье де Лиль-Адан, Малларме, Верлен, Кант, Карлейль, Шопенгауэр и др.

2. Пьеса «Там, внутри» была опубликована в 1894 г. в сборнике «Три пьесы для марионеток» (в сборник вошли еще «Алладина и Паломид» и «Смерть Тентажиля»). В ней ярче, чем в других «маленьких драмах», выражена мысль о «двоемирии», образом, «земной» параллелью которого выступает разделение пространства пьесы на «дом» и «сад». Наряду с реализацией принципов «статического театра» М. Метерлинк стремится выработать философскую разновидность жанра, создавая драму-концепцию. Пьеса ставилась в Московском Художественном театре (1904, реж. К. С. Станиславский и др.). Постановкой интересовался А. П. Чехов, вообще высоко ценивший М. Метерлинка.

3. В трактате «Сокровище смиренных», который состоит из 13 довольно самостоятельных глав, М. Метерлинк изложил свою концепцию мира, человека и искусства. Приведенная глава наиболее интересна, ибо она непосредственно связана с проблемами театра. В ней можно проследить, как совершенно несхожая с концепцией драматургов-реалистов объективно-идеалистическая система взглядов на мир приводит М. Метерлинка к открытию диалога «второго плана», родственного чеховскому подтексту. Сам М. Метерлинк находит образец диалога «второго плана» в драме Г. Ибсена «Строитель Сольнес».

4. Сборник 1896 г. «Двенадцать песен» М. Метерлинк расширил и в 1900 г. выпустил под названием «Пятнадцать песен». В отличие от «Теплиц» с их усложненным языком и ритмами «Пятнадцать песен» ясны по стилю. Особая система символов (ключ, дверь, окно, свеча и т. д.) близка символике «маленьких драм» («Семь принцесс», «Там, внутри» и др). Отдельные приемы (например, рефрены) близки народной поэзии, но несут отпечаток эстетизации.

5. «Предисловие автора» написано М. Метерлинком для трехтомного издания пьес (Париж, 1902) и содержит ряд важных мыслей об искусстве.

6. Интервью взято из книги Ж. Ле Кардоннеля и Ш. Велле «Современная литература» (Париж, 1905). Оно позволяет увидеть неоднозначность отношения М. Метерлинка к натурализму, а также к научному познанию мира (сам он написал ряд натурфилософских книг — «Жизнь пчел», 1901; «Разум цветов», 1907; «Жизнь термитов», 1926, и др.).

7. Письмо М. Метерлинка К. С. Станиславскому было приложено к письму В. Л. Бинштока (1868—1933), журналиста, который перевел «Синюю птицу» для Московского Художественного театра. Оно — одно из свидетельств интереса писателя к русской культуре. В свою очередь, многие русские деятели искусства дали высокую оценку творчеству М. Метерлинка, его «Синей птице». Так, А. А. Блок в статье «О «Голубой птице» Метерлинка» (1902), раскрыв идею пьесы (счастье — в поисках счастья), особо отмечал, что «неоромантическая сказка» Метерлинка «...носит на себе не только черты международной цивилизованной литературы, но и черты простой народной души фламандца».

Э. Верхарн

1. На башне Вестминстерского дворца (здание английского парламента) имеются часы, отбивающие время.

2. Мойры — в мифологии древних греков богини судьбы, прядущие нить человеческой жизни.

3. Приведенный документ является ответом на анкету французских писателей и историков культуры Ж. Ле Кардоннеля и Ш. Велле (1905). Название дано составителем в соответствии с содержанием ответа. В нем ясно видна пантеистическая основа мировоззрения поэта в данный период творчества, представляют интерес его мысли о будущем искусства.

4. Высказывание Э. Верхарна о Л. Н. Толстом и Ф. М. Достоевском написано поэтом во время его пребывания в Москве в 1913 г. по просьбе М. В. Веселовской (1877—1937), переводчицы и исследовательницы бельгийской литературы.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1871 год — начало нового этапа развития итальянской литературы. Предыдущий этап был связан с эпохой Рисорджименто (итал. «возрождение» — борьба итальянского народа против феодально-абсолютистского строя и иноземного владычества, за объединение Италии). Объединение государства закончилось в 1870 г. Возникла буржуазная конституционная монархия. В Италии, особенно на севере, быстро начал развиваться капитализм, вскоре вступивший в империалистическую фазу.

Центром всей художественной жизни к началу этого периода был оперный театр. В творчестве великого композитора Джузеппе Верди (1813—1901), широко использовавшего для своих опер романтические сюжеты (например, в операх «Риголетто», 1851; «Трубадур», 1853; «Аида», 1871, и др.), утверждался реализм.

В литературе же начала 1870-х гг. по-прежнему господствовал романтизм, сыгравший значительную роль в эпоху Рисорджименто. В 1880-е гг. господствующее положение заняло другое литературное направление, близкое по своему духу к критическому реализму,— веризм (от итал. vero — истинный, правдивый). В 1880 г. появился манифест веризма, написанный Джованни Верга (1840—1922) и Луиджи Капуана (1839—1915), и был опубликован первый шедевр веризма, оставшийся самым известным произведением этого направления,— новелла Дж. Верга «Сельская честь».

Несмотря на то что веризм испытал влияние французского натурализма (особенно Э. Золя), это наиболее самобытное итальянское литературное явление XIX в. Его ростки появились еще в середине века (опера Дж. Верди «Травиата», 1853). В художественном методе веристов как бы объединились черты романтизма и натурализма там, где они ближе всего сходятся. Мощные, подобные романтическим, страсти веристы находят в душах обыкновенных, невзрачных героев — нищих крестьян итальянского Юга. Именно находят, так как эстетика веризма исключает право на вымысел, на авторское участие в судьбах героев, определяет прекрасное как достоверное. В отличие от Тэна и Золя, веристы мало интересуются наследственностью. Даже ураганные проявления инстинкта (например, в «Волчице» Верга) они объясняют самим характером и непосредственно окружающей его средой, которая почти всегда ужасна, убога, резко контрастирует с глубоко человеческими проявлениями характеров. Критика социальных условий, порожденных буржуазно-монархическим строем, демократизм и гуманистич-

ность — наиболее сильные черты веризма. Однако безразличие к наследственности, с другой стороны,— лишь одно из проявлений отказа от исторического исследования события (в его ретроспекции и перспективе). Событие отделяется от прошлого и будущего, локализуется в пространстве. Отсюда характерное для веризма «областничество» (или «регионализм» — описание конкретной области страны, ее нравов, обычаев, обращение к областным диалектам и т. д.). Отсюда же преобладание жанра новеллы в литературе веризма.

В 1880-е гг. большинство значительных итальянских писателей принадлежало к веризму, среди них Дж. Джакоза (1847—1906), Э. Де Амичис (1846—1908), писательница Матильда Серао (1856—1927) и др.

1890-е годы характеризуются неоромантической и декадентской реакцией на веризм. Ницшеанские идеи развивал писатель-декадент Габриель д'Аннунцио (1863—1938), один из предшественников идеологии фашизма. Идеологами империализма становятся и итальянские футуристы во главе с Филиппо Томазо Маринетти (1876—1944). Футуристы считали, что «война— лучшая гигиена мира», ставили перед собой цель «уничтожить «я» в литературе, то есть всю психологию», призывая воспевать «ночную вибрацию арсеналов», «прожорливые вокзалы», «скользящий полет аэропланов». Выступив в 1909 г., футуристы открыли историю модернистского искусства в Италии.

Особое место в итальянской литературе рубежа веков занимает получившее мировое признание творчество Луиджи Пиранделло (1867—1936). Писатель испытал влияние Верга, а также Чехова, что отразилось в романах «Отверженная» (1901), «Покойный Маттиа Паскаль» (1904), множестве новелл. Главные произведения, принесшие Л. Пиранделло мировую известность, созданы уже в следующий исторический период. Творчество Л. Пиранделло выступило связующим звеном между двумя этапами развития итальянской литературы.

ДЖОВАННИ ВЕРГА

(1840—1922)

Крупнейший итальянский писатель второй половины XIX в., основоположник веризма. Родился в Сицилии в дворянской семье. Был свидетелем высадки на остров отрядов Гарибальди, отразил это событие в романтических романах «Карбонарии в горах» (1861—1862), «В лагунах» (1863).

Второй период творчества Дж. Верга (конец 1860-х — первая половина 1870-х гг.) связан с влиянием литературной группы «Миланская богема» (писатель поселился в Милане в 1869 г.). Под влиянием этой школы Дж. Верга в своих романах «Грешница» (1866), «Ева» (1873), «Истинная тигрица» (1875), «Эрос» (1875) переходит на псевдоромантические позиции, утрачивает демократизм, проповедует индивидуализм и пессимизм, облаченный в манерную форму.

Новелла «Недда» (1874), в которой Дж. Верга обращается к жизни сицилийских крестьян, открывает новый, веристский период творчества писателя (сборники новелл «Жизнь полей», 1880; «Сельские новеллы», 1883; «На улицах», 1883; романы «Семья Малаволья», 1881; «Мастер дон Джезуальдо», 1889; драмы «Сельская честь», 1884; «Волчица», 1896, и другие произведения). Этот период отличается глубоким демократизмом, неподдельным интересом к жизни низов, значительностью и актуальностью проблематики, антибуржуазным характером критики, народностью языка, но также и излишним физиологизмом, фаталистическими представлениями, т. е. ему свойственны основные черты веризма, во главе которого Дж. Верга становится в 1880—1890-е гг. (после опубликования в 1880 г. манифеста ве-

ризма, написанного им совместно с Луиджи Капуана). Последнее выступление писателя — новелла «От твоего до моего» (1905, по одноименной пьесе 1903 г.).

Дж. Верга как крупнейший представитель веризма оказал большое влияние на всю итальянскую литературу конца XIX—XX в., в том числе на итальянский неореализм.

СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ[1]

Туридду Макка, сын доньи Нунции, вернувшись из солдатчины, каждое воскресенье прогуливался по сельской площади, в своем мундире берсальера[2], в красном берете, напоминая «продавца счастья», в клетке у которого канарейки вынимают заветные билетики. Девчонки, закутанные в мантильи до кончика носа, идя к обедне, обстреливали солдата взглядами, а мальчишки кружились вокруг него, как мухи. Он привез с собой резную трубку с королем, который, сидя верхом на коне, выглядел совсем как живой; чиркая спичкой о рейтузы, солдат выбрасывал ногу вперед, точно давал кому-то пинка.

А Лола, дочка дядюшки Анджело, не появлялась ни у обедни, ни на балконе. Она была просватана за возчика из Ликодии, у которого на конюшне стояло четыре сортинских мула.

Туридду, когда узнал об этом, заскрежетал зубами: «Провалиться мне к чертям, если я не проткну брюхо и не выпущу кишки этому ликодийцу!»

Но ничего подобного он не сделал, а, изливая свое сердце, распевал задорные песни — все, какие знал, прохаживаясь мимо окон красавицы.

— Неужели,— говорили соседи, — Туридду, сыну доньи Нунции, только и дела, что петь дроздом все ночи напролет?

Но вот как-то раз он все-таки столкнулся с Лолой на дороге: она возвращалась с богомолья от мадонны-избавительницы. Завидев солдата, Лола не побледнела и не вспыхнула, как будто между ними ничего и не было.

— Рад вас видеть,— сказал он.

— О сосед Туридду! Мне говорили, что вы вернулись в начале этого месяца.

— А мне говорили еще многое другое, —ответил он. — Правда ли, что вы выходите замуж за кума Альфио-возчика?

— На то воля божья — проговорила Лола, затягивая крепче под подбородком концы своей косынки.

— Волю божью вы исполнили против вашего желания —ведь, верно, не без выгоды для себя? И на то была, видно, воля божья, донья Лола, чтобы я из такой дали вернулся и узнал эти приятные новости.

Бедняга храбрился, как только мог, но голос его стал звучать хрипло, и он шел за девушкой нетвердым шагом, а кисть его берета болталась, задевая то одно плечо, то другое.

Девушке было и совестно и досадно видеть его огорченное лицо, однако у нее не хватило духу улещивать солдата добрыми словами.

— Слушайте, кум Туридду, — сказала она наконец, — позвольте мне догнать моих подруг. Что станут говорить на селе, если увидят меня вместе с вами?

— Вы правы,— ответил Туридду, раз уж вы собрались замуж за кума Альфио, у которого четверка мулов на конюшне, не следует делать того, о чем люди могут судачить... А моя мать, бедняжка, вынуждена была продать нашу единственную гнедую лошачиху и часть виноградника, что выходит на большую дорогу, — это пока я солдатчину отбывал. Прошли те счастливые деньки, и вы, верно, и не вспоминаете о том, как мы беседовали с вами через окошко на дворе. Тогда вы мне платок носовой на прощанье подарили, и один бог знает, сколько слез я им утер, когда отправился в такую даль, где даже название нашей стороны никому не известно. Теперь прощайте, донья Лола. Что было — то прошло, говорить нам больше не о чем, и дружбе нашей конец.

Лола обвенчалась с возчиком и в воскресенье вечером вышла на балкон, сложив руки, как подобает, на животе и выставив напоказ толстые золотые кольца, подаренные ей мужем.

Туридду наблюдал за ней издали, переглядываясь с девчонками и шагая взад и вперед по улице с притворно-равнодушным видом: трубка в зубах, руки в карманах. Однако сердце его горело оттого, что все это золото на пальцах Лолы принадлежало ее мужу, и она как будто и не замечала его, Туридду, проходящего мимо нее.

— Я еще проучу эту негодяйку, — бормотал он про себя.

Напротив Альфио жил дядюшка Кола — виноградарь, про которого говорили, что он богат и разжирел, как боров. У него была единственная дочь. Туридду так старался, так добивался, что ему наконец удалось втереться в компанию к дядюшке Кола, и стал он захаживать к нему в дом и нашептывать девушке ласковые словечки.

— Почему вы к Лоле не идете с вашими сладкими речами? — спросила однажды Санта.

— Ваша Лола теперь важная госпожа — она вышла замуж за настоящего короля.

— Конечно, я короля не стою.

— Вы стоите во сто раз больше Лолы, и я знаю одного парня, который на Лолу при вас и глядеть не станет. Эта донья Лола вам в подметки не годится, да, не годится.

— Лисица, когда не смогла достать виноград,— промолвила Санта,— то...

— Сказала: «Как ты прекрасна, моя виноградинка!» — закончил Туридду.

— Прочь руки, сосед Туридду!

— Боитесь, что я вас съем?

— Я никого не боюсь, а вас и подавно!

— Ну да, ведь ваша мать из Ликодии родом. Я знаю, что и вы не из робких. Ух, съем вас глазами...

— Глазами можете есть — меня не убудет... лучше подымите мне эту вязанку.

— Для вас подыму, целый дом подыму!

Чтобы скрыть вспыхнувший на щеках румянец, Санта нагнулась, взяла сучок из вязанки, бросила в солдата и каким-то чудом промахнулась.

— Давайте скорее — болтовней хвороста не свяжешь...

— Будь я богат, посватался бы я к такой девушке, как вы, донья Санта.

— Я не выйду за короля, как сделала Лола, но у меня есть тоже приданое на случай, если господь пошлет мне жениха.

— Знаю, что вы богаты... знаю...

— Ну, коли знаете, тогда поторопитесь: отец должен вернуться с минуты на минуту, и я не желаю, чтобы он застал меня здесь с вами.

Отец уже несколько дней ходил мрачнее тучи, а дочка притворялась, что не замечает этого. Все дело в том, что кисть берсальерского берета щекотала ей сердце и маячила постоянно у нее перед глазами. Когда папаша запер от солдата дверь, дочка открыла ему свое окошко и все вечера напролет болтала с ним. Соседи только об этом и судачили.

— С ума я схожу по тебе,— говорил Туридду,— сон, аппетит потерял.

— Шутник вы...

— Будь я сыном короля Виктора-Эммануила [3], женился бы на тебе!

— Шутник вы...

— Клянусь мадонной, съел бы тебя, как хлеб!

— Ах, вам все шутки!

— Честью клянусь!

— Полно болтать...

Лола, которая каждый вечер, бледнея и краснея, подслушивала их разговоры, прячась за цветком базилика, как-то раз окликнула Туридду.

— Что ж это вы, сосед Туридду, старым друзьям больше не кланяетесь?

Парень вздохнул:

— Счастливец тот, кто может зайти поздороваться с вами.

— Если желаете зайти, так вы же знаете, где я живу, — ответила Лола.

И Туридду так зачастил к ней, что Санта обиделась и захлопнула окошко у него под носом. Соседи, усмехаясь, кивали на солдата, когда тот проходил мимо по улице.

Муж Лолы был в это время на ярмарке со своими мулами.

— В воскресенье пойду к исповеди, сегодня ночью мне снился черный виноград,—сказала Лола.

— Не надо. Замолчи! Замолчи! — умолял Туридду.

— Нет, скоро уже пасха, и муж мой спросит, почему я не ходила исповедоваться...

— О,— шептала Санта, дочь виноградаря Кола, ожидая, преклонив колени, своей очереди в исповедальню, где Лола очищалась от грехов.— Клянусь душой, если б не я, быть тебе в Риме на покоянии.

К празднику вернулся кум Альфио со своими мулами и полными карманами денег; жене он привез в подарок нарядное платье.

— Вы хорошо сделали, конечно, что привезли ей подарки,— сказала возчику соседка Санта,— когда вы были в отлучке, ваша жена оставила ваш дом.

Сосед Альфио был человек спесивый, и от столь оскорбительных слов, сказанных про его жену, он переменился в лице, будто его ударили ножом.

— Провалиться мне ко всем чертям! — закричал он.— Коли вы плохо видели, то я вам глаз на лице не оставлю, помяните мое слово, чтобы вы и плакать не могли, ни вы, ни ваши родичи!

— Я не плакса,— ответила Санта,— я и тогда не плакала, когда увидела вот этими самыми глазами, как Туридду вышел ночью из дома доньи Нунции и вошел в дом к вашей жене.

— Ладно,— сказал кум Альфио,— покорно благодарю...

С тех пор как муж Лолы вернулся, Туридду не бродил больше днем по улочке, а разгонял тоску с приятелями в таверне. В канун пасхи они заказали себе блюдо сосисок.

По тому, как глянул на солдата Альфио, входя в таверну, тот сразу догадался, что привело его сюда. Положив вилку на блюдо, Туридду спросил:

— Что прикажете, кум Альфио?

— Решительно ничего,— ответил возчик.— Давненько мы не встречались. Я хочу поговорить с вами о том, что вам хорошо известно.

Туридду хотел было налить ему вина, но Альфио отодвинул стакан. Тогда Туридду встал и сказал:

— Кум Альфио, я к вашим услугам.

Возчик обнял его за шею.

— Завтра утром прошу вас прийти в фиговую рощу у Канцирии, там и поговорим о нашем деле.

— Ждите меня на дороге на восходе солнца, отправимся туда вместе.

После этих слов они, по обычаю, поцеловались, обменялись вызовом на дуэль, и Туридду слегка прикусил возчику ухо, закрепляя этим торжественное обещание.

Друзья Туридду оставили еду и молча проводили его до самого дома. А старая Нунция, как обычно, и в эту ночь поджидала своего сына.

— Мама,— сказал Туридду,— помните, когда я уходил в полк, разве вы надеялись меня снова увидеть? Поцелуйте же меня крепко, крепко, как тогда, потому что завтра я уйду далеко.

На рассвете взял Туридду свой складной нож, спрятанный им в сено в тот день, когда он стал солдатом, и пошел по дороге, ведущей в фиговую рощу.

— Господи Иисусе, куда это вы торопитесь словно бешеный?— спрашивала сквозь слезы испуганная Лола, когда ее муж выходил из дому.

— Иду тут неподалеку,— ответил Альфио,— но тебе лучше будет, если я не вернусь.

Лола в ночной рубашке молилась, стоя на коленях у кровати, прижимая к губам четки, привезенные ей фра[4] Бернардино из святой земли: она шептала все молитвы, какие только могла припомнить.

— Кум Альфио,— начал Туридду, пройдя добрую часть пути рядом со своим спутником, который шел молча, надвинув шляпу на глаза,— верно, как бог свят, я виноват перед вами и дал бы убить себя. Но когда я выходил из дому, я увидел мою старуху: она поднялась в такую рань, будто бы вычистить курятник, а на самом деле, чтоб еще разок взглянуть на меня, словно сердце подсказало ей это. Так вот, я убью тебя, как собаку,— чтоб моя старуха не плакала обо мне. Как бог свят — убью!

— Ладно,— ответил кум Альфио, снимая куртку.— Будем оба драться на совесть.

И тот и другой хорошо владели оружием. Первый удар получил Туридду. Он успел вовремя принять его в руку и дал сдачи, да так дал, что угодил противнику в пах.

— А, кум Туридду, вы твердо решили меня убить?

— Да, я же вам сказал... когда я увидел мою старуху около курятника... Она и сейчас у меня перед глазами...

— Протрите лучше глаза!— крикнул Альфио, обороняясь.— Я пришел рассчитаться с вами как следует.

И в тот момент, когда Туридду зажал левой рукой рану, которая невыносимо болела и точно тянула его за локоть к земле, Альфио схватил горсть песку и бросил ее сопернику в глаза.

— Ох,— взвыл ослепленный Туридду,— я погиб!

Он пытался спастись — отступив, сделал несколько отчаянных прыжков, но Альфио, догнав его, пырнул ножом в живот, другой удар пришелся в шею.

— Вот тебе еще! За то, что ты опозорил мой дом. Теперь твоя мать забудет про своих кур.

Туридду шагнул между деревьями, зашатался, потом пова-

лился как сноп. Кровь пенилась и клокотала у него в горле, и он только произнес:

— Ах, мама моя...

ВОЛЧИЦА

(Отрывок)

[Безумная страсть овладела стареющей доньей Пиной, прозванной в деревне Волчицей, когда она встретила красивого юношу Нанни. Насильно выдав за него свою дочь Марикькю, Волчица вынуждает Нанни стать ее любовником, несмотря на ревность дочери. Никакие мольбы Нанни и Марикькьи не могут заставить Волчицу отказаться от своей губительной страсти].

Он готов был вырвать свои глаза, только бы не видеть глаз Волчицы, потому что, когда она смотрела на него, он терял голову, не зная, как избежать искушения. Он заказывал мессы за упокой душ усопших, пребывающих в чистилище, умолял священника и бригадира помочь ему, поддержать его.

На пасху он пошел к исповеди и, выполняя наложенную на него эпитимию, на виду у всех прополз на коленях шесть пядей по булыжнику церковной паперти.

А когда Волчица снова стала соблазнять его, он сказал ей:

— Послушайте, не приходите больше на гумно, а если придете — как бог свят, я убью вас!

— Убей,— ответила ему Волчица,— все равно мне без тебя не жить!..

Он заметил ее издали, когда она шла среди зеленеющих полей, бросил работу на винограднике и, подойдя к вязу, снял топор. Волчица увидела, что он, обезумевший, бледный, с топором в руках, блестевшим на солнце, идет к ней навстречу. Она не отступила ни на шаг и шла к нему с пунцовыми маками в руках, жадно глядя на него ненасытными черными глазами.

— Да будет проклята душа твоя! — чуть слышно произнес Нанни.

КОММЕНТАРИИ

Дж. Верга

1. Новелла «Сельская честь» вошла в сборник «Жизнь полей» (1880). Популярность новеллы побудила Дж. Верга создать одноименную одноактную драму, впервые поставленную в 1884 г. в Турине с участием Э. Дузе в роли Сантуццы (Санты). Написанная на этот сюжет одноактная опера П. Масканьи «Сельская честь» (1890) была первым образцом веристской оперы. Она принесла новелле Дж. Верга всемирную известность.

2. Берсальер — в итальянской армии солдат-пехотинец особых стрелковых частей.

3. Виктор-Эммануил II (1820—1878) — глава монархистов в итальянском национально-освободительном движении, первый король объединенной Италии (1861—1878).

4. Фра (сокращенное итал.— брат) — слово, употребляемое в Италии перед именем католического монаха.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX — начале XX в. Англия, вступившая в империалистическую стадию развития капитализма, начинает постепенно утрачивать господствующее положение среди европейских держав. Империалистический характер развития Англии и черты намечающегося кризиса отчетливо проявились в англо-бурской войне (1899—1902 гг.).

Внутри страны углубляются социальные противоречия и одновременно растет сознание трудящихся, вступающих на путь организованной борьбы с правящими классами.

Все это находит отражение в литературе, в которой в этот период резко обостряется эстетическая борьба.

Характерная особенность литературного процесса в Англии данного периода — развитие социалистической и рабочей литературы, связанное с обострением классовых противоречий, распространением социалистических идей и подъемом рабочего движения в 80-х гг., хотя основным литературным направлением рубежа веков остается критический реализм. Возникают также новые направления, течения и школы, по-разному изображающие происходящие в стране исторические процессы. Натурализм, неоромантизм, символизм, эстетизм, «литература действия» развивались, противопоставляя свои произведения реализму, однако произведения и этих течений отражали отрицательные стороны английской действительности, осуждали ее бездуховность, показывали растущую власть крупного капитала.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Критический реализм развивается в сложной борьбе с декадентским искусством и натуралистическим подходом к изображению действительности. В то же время он обогащается новыми приемами, вбирает в себя наиболее значительные достижения писателей мира. Большое воздействие на английский критический реализм этого времени оказала русская литература: романы, повести, рассказы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова.

Д. Мередит, Т. Гарди, Б. Шоу, Г. Уэллс и Д. Голсуорси развивают традиции своих великих предшественников Ч. Диккенса и У. М. Теккерея.

Вместе с тем в реализме проявляются новые черты, позволяющие говорить об особой стадии в развитии этого творческого метода. Для критического реализма Англии конца XIX и начала XX в. характерно усиление публицистического начала в художественном творчестве, появление произведений, посвященных анализу внутреннего мира человека, проникнутых глубоким и тонким психологизмом. Огромное влияние на литературу критического реализма оказывают в это время социалистические идеи, в ней отражается основной конфликт эпохи — борьба между пролетариатом и буржуазией.

ДЖОРДЖ МЕРЕДИТ
(1828—1909)

Джордж Мередит — романист, поэт, журналист. Для его творчества характерны психологизм и стремление к драматизации прозы. Писатель продолжает сатирические традиции классиков английского реализма и развивает принципы сатирического отражения действительности. В творчестве Мередита выделяются три основных периода: 1850—1860-е годы, 1870-е годы и 1880—1900-е годы. На протяжении всего творческого пути Мередит занимается журналистикой.

В первый период писатель создает первые шесть своих романов: «Испытание Ричарда Февереля» (1859), «Виттория» (1866) и др. В романах Мередита ярко проявились новаторские черты, его произведения могут быть отнесены к типу интеллектуального романа, для которого свойственны психологизм, драматичность и метафоричность, переходящая в реалистическую символику. Романы писателя, хотя и не дают такого широкого показа социальной действительности, как произведения Диккенса и Теккерея, но объективно отражают глубокие противоречия английского общества. В 50—60-е гг. Мередит написал также несколько стихотворений и поэму «Современная любовь». Второй период знаменуется появлением лучших романов писателя «Карьера Бьючема» (1875) и «Эгоист» (1879), а также его теоретической работы «Эссе о комедии и использовании духа комического» (1877), в которой он изложил свои эстетические взгляды. В этих произведениях Мередит достигает вершины критического анализа.

К третьему периоду относятся четыре последних романа писателя («Один из наших завоевателей», 1891, и др.) и несколько сборников стихотворений. До конца жизни писатель остается на демократических позициях, о чем свидетельствуют, в частности, его призыв оказать помощь русской революции 1905 г. и протест против ареста царским правительством М. Горького.

ИЗ РОМАНА «ЭГОИСТ»

ПРЕЛЮДИЯ

Глава, в которой важна только последняя страница.

Комедия — игра, назначение которой пролить свет на жизнь общества. Предмет ее — человеческая природа в той мере, в какой она проявляется в благовоспитанных гостиных, куда не проникает извне пыль житейских дрязг, где нет ни грязи, ни резких столкновений, которые так облегчают задачу художника, сообщая его картине убедительность. Чтобы завоевать доверие публики, Комедия не прибегает к прямому воздействию на ее чувства; чтобы развеять ее недоверие, не показывает бесконечно малые крупицы улик, которые можно увидеть лишь через увеличительное стеклышко часовщика. Определенная ситуация и группа лиц, в ней действую-

щая, — вот чем занят Гений Комедии; отвергая аксессуары, она сосредоточивает внимание на этих лицах и на словах, которые эти лица произносят. Ибо, будучи духом, он в каждом человеке выискивает его духовную сущность. Острота проникновения, стремительность — вот единственные преимущества нашего духа: убедить вас, заставить вас поверить — не его печаль. Следуйте за ним, и он вам все покажет. А уж стоит ли игра свеч — решайте сами.

Есть на свете некая большая книга, самая большая книга на земле: Книга Эгоизма. Ее с успехом можно было бы назвать Книгой Земли, ибо в ней представлена вся земная мудрость. Но мудрости этой так много и размеры Книги так велики (ведь с той самой минуты, как человек впервые взялся за перо, поколение за поколением вписывало в нее все новые страницы), что пользоваться ею практически невозможно: ее необходимо прежде сильно уплотнить.

Кто же, вопрошает известный юморист, кто способен проштудировать нашу Книгу, всю, листок за листком? Ведь если ее страницы разложить по земле, они покроют пространство от мыса Ящерицы до тех чахоточных клочков земли, расположенных чуть ли не на Северном полюсе, которые, по словам путешественников, приплясывают от холода и жадно ловят ртом ледяной воздух, как ловят собаки падающую со стола кость. Эта беспредельная, однообразная протяженность убивает душу. Одного взгляда на нее довольно, чтобы состарить сердце. А что, как в конце концов удастся напечатать еще страничку-другую на макушке этого величественного отшельника? Ведь при некотором усилии можно залучить в нашу Книгу и самый Северный полюс! Но даже и в этом случае мы будем знать не больше, чем знали, когда последние главы Книги свешивались с небезызвестных меловых скал Дувра, на которых восседает Его Величество Эгоист, в собственной душе созерцающий отражение бушующего кругом океана!

Иными словами — если перевести витиеватые рассуждения нашего юмориста (а на то он и юморист, чтобы нас морочить) на язык общедоступный — назначение Комедии, этого внутреннего зеркала, этого всеобъемлющего духа, заключается в том, чтобы, извлекая из упомянутых бесконечных — простирающихся чуть ли не до Северного полюса — миль премудрости самую суть, представлять ее в избранных отрывках, и притом в удобоваримой форме. Далее он, должно быть, хотел сказать, что считает плоский реализм, метод добросовестного описательства и воспроизведения всего видимого и слышимого без разбора, главным поставщиком той мякины, коей мы вынуждены пробавляться, и главным виновником болезни века — этого необъятного, трескучего однообразия, словно неосушенное болото отравляющего воздух своими миазмами. Впрочем, каково бы ни было происхождение болезни и каковы бы ни были средства для ее излечения, она существует, и это несомненно. На днях, уподобившись усталым пешеходам, пытаю-

щимся вскочить в поезд на полном ходу, мы целой компанией отправились на поклон к Науке, в надежде, что та предложит нам какое-нибудь лекарство. Наука представила нам наших древнейших предков — из тех, что любят восседать в азиатской позе, — и тогда мы подняли такой первобытный гам, что девственные леса на берегах Амазонки могли бы нам позавидовать. Прошумев до ночи, мы легли спать, полагая, что окончательно излечились. Но при первых лучах утренней зари обнаружилось, что болезнь наша осталась при нас и мы вдобавок оказались еще и хвостаты. Мы ушли с тем, с чем и пришли, разве только обогатились сознанием, что принадлежим к животному царству. Вот и все, что могла нам предложить Наука.

Итак, наша панацея — Искусство. Обезьяны нас мало чему научат. Оставим их и лучше решим, какой вид искусства избрать для изучения Книги всеобщей мудрости, дабы, воспрянув духом, с ясной головой, покинуть страну туманов и выйти к солнцу — туда, где льется песнь. Нам предстоит решить, как читать Книгу — прибегнув ли к лупе часовщика, в освещенном кружке показывающей бесконечно малое, или — с альпийских высот, куда нас возносит порожденный усилиями общественной мысли Гений Комедии, обозревать одно лишь типическое, представленное в ярких образах? Люди умные настаивают на последнем. По их мнению, Книга страдает избытком материала, который к тому же неуклонно возрастает, и это обилие, затуманивая поверхность зеркала, в которое человечеству предлагается взглянуть на себя, мешает нам узнать наши собственные черты и тем ставит под угрозу дальнейшее наше развитие. Они, эти умные люди, настоятельно советуют нам обратиться к Гению Комедии — в конце концов это ведь наша плоть и кровь, наше родное детище. Он, и только он в состоянии сделать Великую Книгу удобочитаемой. Только Комедия, говорят они, позволит нам отдохнуть душой, только в ней ищите ключ к Великой Книге, к ее музыке. По их словам, Комедия способна в одной фразе выразить то, что в Книге занимает целые разделы, в одном образе уместить содержание объемистого тома, и следовательно, позволяет за один присест охватить огромнейшую его часть, в развернутом виде простирающуюся на тысячи миль.

Ибо истинно говорим мы вам, заверяют нас мудрецы, только тот достоин называться человеком, кто как следует окунется в Книгу, и уж всякий обязан прочитать ту страницу, что лежит перед ним открытой. Вот один из мудрецов, держа указующий перст на Книге, восклицает с пылкостью, извинительной для человека, обуреваемого энтузиазмом: здесь и только здесь, в реторте Комедии, а не в Науке и не в Скорости, которая есть лишь синоним Жадности, ищите избавления от вашего страшного недуга! Если вы хотите жить, сохранить душу живую, не давайте крови застаиваться в жилах; пусть самый пульс ваш отражает все многообразие жизни. Прислушайтесь к нему: он либо ковыляет колченогой

клячей, либо стучит, как палка горничной, выбивающей пыль из ковра, либо мерно пощелкивает, как маятник часов, отсчитывающий в глухую полночь минуту за минутой. Сам Бахус не в силах нарушить его однообразия. Но пусть даже пульс ваш мчится галопом, пусть, оседланный нетерпеливым богом, он несется вскачь — к Гименею ли или в Преисподнюю, все равно,— он будет все так же ужасающе монотонен. Чудовищная монотонность подхватила нас в свои объятия, обширные, как объятия Амфитриты. И когда мы слышим грозный клич войны, мы радуемся ему, как избавлению.

Комедия, продолжает вещать мудрец, поможет нам быстро читать и усваивать прочитанное. Это она излечит нас от претенциозности, спеси, тупоумия, от грубости и дикарства, от которых мы все еще так до конца и не избавились. Она несет нам цивилизованность, завершенность, она — шеф-повар, придающий блюду его окончательный вкус. С березовой розгой в руках преследует она сентиментальность, но это не значит, что она враг романтики. Любите, увлекайтесь, говорит она, пожалуйста, но только будьте искренни! Не оскорбляйте здравый смысл. Если влюбленный, говоря о своей любви, сделает хотя бы шаг в сторону преувеличения, он тотчас попадет в капкан, расставленный ему Комедией. Только под воздействием Комедии презрение к ближнему преображается в жалость к нему, ибо благородный смех ее подобен прикосновению волшебного жезла Просперо, освобождающего Ариеля из заклятия гнусной Сикораксы. Освежающий смех здравого смысла благодатен, как великолепная весенняя гроза, предвестница лета, он как легкий взмах крыла освобожденного Ариеля.

А теперь прислушайтесь к шуму, что доносится из общества, лишенного подобных дрожжей: ведь это мычание коровы, которую забыли подоить! Где найти епископа, который бы предал анафеме эту нечисть, лишенную юмора? Однако, скажете вы, не слишком ли далеко зашел наш мудрец в своем увлечении? Пусть. А все же к нему не мешает прислушаться.

Ну, а как быть с чувствительностью, с этой странной кладью непонятного назначения, без которой, однако, ни одно судно не пускается нынче в плавание? Не обойдемся без нее и мы. Быть может, она несет функцию балласта, который неким хитроумным методом научились при случае обращать в воду — разумеется, не в питьевую. Ценным грузом ее не назовешь, однако замечено, что груженное ею судно успешнее бороздит моря и океаны. Итак, мы запаслись чувствительностью. В самом деле, есть ли более печальное зрелище, нежели Эгоист, человек, пожелавший облачиться в пышные одежды за чужой счет и в результате оставшийся совершенно нагим, без единого покрова? Да ведь это ходячая патетика! Однако не бойтесь: наш пафос не обрушится на вас ураганом, не подомнет вас, не закрутит, не заставит вас захлебнуться в соленой влаге жалости. В этом и заключается наше новаторство.

Скажем без обиняков: герой — наш соотечественник и современник; состоятельный джентльмен, с положением в обществе; фигура, как мы над ней ни бились, весьма негибкая. Комичность этого персонажа не бросается в глаза — это легкая зыбь на водяной глади; и только когда очень проницательные, очень озорные бесенята, учуяв эту комичность по каким-то едва уловимым приметам, подняли у себя внизу невообразимый шум и гам, только тогда опомнились наши господа сочинители, в ангельской своей простоте готовившиеся было со спасительной лапидарностью представить нашего героя состоятельным джентльменом из хорошей семьи. Только тогда и признали кое-какие смешные черточки в этом кумире благословенного острова, где приличия почитаются выше всего, где видимость ставят выше сущности. Пакостливая натура бесенят делает их проницательными. С особым смаком разоблачают они смешное, когда оно прикрывается напыщенностью. Стоит им почуять Эгоиста, как они уже тут как тут, располагаются вокруг него бивуаком и, поправив фитили в своих фонариках, садятся на корточки в ожидании предстоящего зрелища. Хватка у них мертвая, они нипочем не выпустят джентльмена, попавшего к ним на подозрение, покуда тот, сам того не ведая, не начнет кривляться, и выплясывать, и всячески проявлять свою подлинную сущность. Тут-то и начинается потеха! Бесенята способны веками выслеживать какой-нибудь знатный род: присутствуя при появлении на свет каждого нового отпрыска, они будут прилежно сверять все данные, а когда наступит час, возьмутся за руки и начнут кружить веселым хороводом вокруг покачнувшегося фамильного столпа и распевать свои песенки. Можно подумать (а впрочем, так оно, верно, и есть), будто они издавна угадали в новорожденном и даже незачатом еще носителе фамильных свойств обреченного колосса Эгоизма. Покуда Эгоизм переживает пору расцвета и держится в рамках благоразумия, служит оплотом государства и приносит пользу обществу, бесенята и пикнуть не смеют. Они выжидают.

Когда-то, во время оно, жил-был некий достославный Эгоист, основоположник рода. Казалось бы, потребные для поддержания рода дозы фамильного эгоизма должны были бы со временем уменьшаться. Во всяком случае, полный возврат к исконному пращуру — пусть даже под личиной современной утонченности — невозможен. Такой анахронизм был бы подобен землетрясению, и дом, где завелся бы столь чудовищный призрак, должен бы неминуемо рухнуть. Уж коли на то пошло, лучше бы Эгоист упорствовал в традициях предков и вовсе не поддавался прогрессу! Зато у бесенят ушки на макушке, глазки сверкают, они так и подскакивают в радостном предвкушении комической драмы самоубийства.

«И, возлюбив себя, себя же он убил»,

Если в отечественной поэзии этой строки еще нет, пусть она будет в нее внесена — в качестве эпитафии нашему герою.

ТОМАС ГАРДИ
(1840—1928)

Томас Гарди — романист, новеллист, поэт. Гарди — один из самых непримиримых критиков капиталистической действительности. Буржуазному прогрессу писатель противопоставлял жизнь патриархальной сельской Англии, но объективно он не мог не показать закономерность крушения патриархальных связей, что нередко приводило к появлению пессимистических нот в его произведениях. Для творчества Гарди характерен драматизм, внимание к народной культуре сельской Англии. Писатель изобразил трагические конфликты своей эпохи, показал разрушение английской деревни под напором крупного капитала. Он с большим сочувствием относился к простым людям, и они стали главными героями его произведений. Творчество писателя делится на два основных периода 60—90-е гг. и конец 90-х — первое десятилетие XX в.

В первый период Гарди создает свои романы, из которых два последних «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1895) — являются лучшими произведениями английского критического реализма конца XIX в. Писатель безжалостно разоблачает буржуазную сущность «викторианского века» Англии, показывает трагедию простого человека, его конфликт с окружающим обществом. В литературно-критических статьях («Честность в английской литературе», 1890; «Наука литературы», 1891, и др.), а также в предисловиях к своим романам Гарди последовательно отстаивал принципы реализма, боролся с развлекательными тенденциями современной ему литературы. К этому периоду творчества писателя относятся и три сборника новелл и повестей «Уэссекские повести» (1888), «Благородные дамы» (1891), «Маленькие иронии жизни» (1894). В рассказах Гарди проявилось его прекрасное знание фольклора, народных взглядов и обычаев.

Во второй период творчества Гарди публикует стихотворные сборники «Уэссекские стихотворения» (1913) и др., эпическую драму «Династы» (1904—1908), осуждающую милитаризм, и сборник новелл «Изменившийся человек» (1913). Поэзия Гарди отличается широтой проблематики, она демократична, важное место занимает в ней тема народа, многие стихи Гарди направлены против политики правящих кругов Англии («Военные стихотворения»).

РОКОВАЯ ОШИБКА ЦЕРКОВНЫХ МУЗЫКАНТОВ[1]

Случилось это в первое воскресенье после рождества; конечно, им и в голову не могло прийти, что они играют на хорах в последний раз. Но так уж обернулось дело. Да вы, сэр, верно, слыхали об этих музыкантах; оркестр был на славу,— пожалуй, не хуже местокского приходского оркестра под управлением Дейвиса, а это, сами понимаете, кое-что значит! Николас Паддинком дирижировал и играл на скрипке, Тимоти Томас — на виолончели, Джон Байлз — на альте, Дэн Хорнхед — на серпенте, Роберт Даудл — на кларнете и мистер Никс — на гобое. Народ все был здоровенный, особенно те, что дудели. Как задуют — держись, да и только! Не мудрено, что в рождественские дни их наперебой приглашали на всякие сборища и вечеринки с танцами. Они, понимаете ли, могли прямо с ходу жарить джиги и контрдансы не хуже, чем псалмы, а может, даже и лучше — не в обиду им будь сказано. Словом, бы-

вало и так, что вот, к примеру, исполняют они рождественский хорал в холле у самого сквайра[2], распивают там чаи да кофеи с важными леди и джентльменами — ни дать ни взять праведники в раю! — а полчаса спустя, глядишь, они уже в кабачке «Герб медника» наяривают «Удалого сержанта» и хлещут ром с сидром, горячий как огонь.

Само собой, и в это рождество они все ночи напролет играли то на одной развеселой вечеринке, то на другой, так что и поспать толком не удавалось. А тут подоспело злополучное воскресенье. Зима выдалась до того лютая, что усидеть в церкви на хорах было просто невмоготу; для прихожан внизу топилась печь, и мороз им был нипочем, а вот музыкантам приходилось туго. Пока шла утренняя служба, ртуть в термометре свалилась на самое дно. Николас не выдержал:

— Ну и стужа, прости господи, терпеть невозможно! Придется нам хлебнуть чего-нибудь, чтобы согреть внутренности! Где наше не пропадало!

После полудня он приволок в церковь целый жбан горячего бренди пополам с пивом, а чтобы пойло не остыло раньше времени, завернул жбан в чехол от виолончели. И стали они греться: сперва по глоточку, когда читали «Ныне отпущаеши», потом по второму после «Верую»[3], а к началу проповеди прикончили и остальное. С последним глотком им стало на диво тепло и уютно, и, пока тянулась проповедь — в этот день, как на грех, предлинная,— они уснули мертвецким сном, все до единого.

Стемнело совсем рано, так что к концу проповеди в церкви только и видно было, что две свечи на кафедре да лицо священника между ними. Но вот и проповедь кончилась, и священник запел «Вечерний гимн», а с хоров — ни звука. Прихожане начали оглядываться и любопытствовать, что такое приключилось с оркестром, и тогда Леви Лимпет, мальчуган, сидевший на хорах, подтолкнул Тимоти и Николаса и пропищал:

— Начинайте, начинайте!

— А? Что? — встрепенулся Николас. В церкви стояла такая тьма, а в голове у него был такой ералаш, что он вообразил, будто все еще находится на вечеринке, где они играли прошлой ночью, взмахнул смычком и давай отхватывать «Черта в портняжной» — излюбленную тогда в наших краях джигу. Остальные музыканты соображали ничуть не лучше: не долго думая, они последовали примеру Николаса и грянули, по всегдашнему своему обыкновению, изо всех сил. Они так усердствовали, что от оглушительных звуков «Черта» клочья паутины, висевшие под потолком, заплясали, словно сонм спугнутых привидений. А тут еще Николас, видя, что никто не трогается с места, гаркнул во всю глотку (как делал обычно на вечеринках, когда танцующие не знали фигур):

— Первые пары, руки крест-накрест! А под конец я пущу трель, и тогда кавалеры пусть целуют дам под омелой!

Мальчонка Леви так перепугался, что кубарем скатился с лестницы и без оглядки бросился домой. У священника при первых звуках греховной мелодии волосы встали дыбом: он решил, что музыканты спятили, и завопил, воздев руки:

— Стойте! Стойте! Да постойте же! Что вы делаете?

Но музыканты, оглушенные собственной музыкой, не слышали его, и чем громче он кричал, тем громче они играли. Прихожане в страшном смятении повскакивали со скамей и запричитали:

— Какое кощунство! Взбесились они, что ли? Не миновать нам участи Содома и Гоморры [4]!

Сам сквайр, который слушал богослужение вместе с лордами и леди, гостившими у него, встал со своей скамьи, обитой зеленой байкой, обернулся к хорам и заревел, грозя кулаком:

— Как! Здесь, в священном храме! Как!

Наконец, музыканты услыхали его и умолкли.

— Неслыханное святотатство, позор! Да это просто неслыханно,— поддакивает священник, который успел уже спуститься с кафедры и теперь стоял рядом с ним.

— Да пусть хоть все ангелы небесные, — кричит сквайр (зловреднейший человечишко был этот сквайр, хотя на этот раз по чистой случайности он ратовал за божье дело),— да пусть хоть все ангелы небесные слетятся сюда, все равно я никогда больше не позволю этим богомерзким музыкантам сунуть нос в нашу церковь! Да вы,— кричит он,— вы оскорбили меня, и семью мою, и гостей моих, и самого господа бога вседержителя!

Тут только злосчастные музыканты малость пришли в себя и уразумели, где они находятся. Ну и вид у них был, когда они поползли вниз, поджав хвосты: Николас Паддинком и Джон Байлз со своими скрипками, бедняга Хорнхед с серпентом и Роберт Даудл с кларнетом! Так они и ушли восвояси.

Священник, может статься, и простил бы их, узнавши всю правду, но сквайр — где там! На той же неделе он велел купить механический органчик, который играл двадцать два псалма, да так старательно и добросовестно, что самый закоренелый грешник не выжал бы из него ничего, кроме псалмов. Потом сквайр подыскал надежного и достойного человека, чтобы вертеть ручку, и старые музыканты получили полную отставку.

МОГИЛА НА РАСПУТЬЕ [5]

Всякий раз, проезжая через Чок-Ньютон, гляжу я на ближнее взгорье, туда, где проселок сходится с пустынной прямоезжей дорогой, что размежевывает два соседних прихода; гляжу, и тотчас припоминается мне событие, происшедшее некогда в этих местах; и хотя теперь, быть может, незачем лишний раз возмущать покой прошлого, все же то, что случилось здесь, достойно внимания.

Был темный, но на редкость сухой и теплый рождественский

вечер (как рассказывали потом Уильям Дюи из Меллстока, Майкл Мэйл и другие), хотя хор из большого прихода на полпути между городками Айвел и Кэстербридж — Чок-Ньютона, где теперь железнодорожная станция — как раз перед полуночью собрался на улице, чтобы исполнить под окнами односельчан рождественские гимны. Эта группа музыкантов и певцов была одной из самых больших в графстве; и не в пример маленькому меллстокскому оркестру, где музыканты, более строго придерживаясь традиции, признавали лишь струнную музыку, чок-ньютонцы на больших воскресных службах выступали с медными деревянными инструментами и занимали в церкви всю западную галерею.

В тот рождественский вечер было у них две или три скрипки, две виолончели, альт, контрабас, гобой, кларнеты, серпент и семеро певчих. Но для нас интересно не то, чем занимались в этот сочельник музыканты, а то, что им довелось увидеть.

Уже много лет ходили они на святках петь гимны, и ничего особенного с ними не приключалось, но говорят, что в тот вечер двое или трое старейших музыкантов с самого начала были в каком-то особенно торжественном и задумчивом настроении, словно ожидали они, что к ним присоединятся призраки прежних друзей, тех, которые теперь навеки успокоились на погосте, под оседающими холмиками, а встарь частенько певали в чок-ньютонском хоре и в музыке понимали побольше нынешних; или же, что из окна какой-нибудь спаленки, вместо хорошо знакомого лица ныне здравствующей соседки, покажется чей-то легкий, призрачный силуэт и давно умолкнувший голос поблагодарит их за новогоднее поздравление. Впрочем, так обстояло дело только со стариками, а молодежь, как всегда, была весела и беззаботна. Когда сошлись они, как было условлено, посреди деревни, у каменного креста перед трактиром «Белая лошадь», кто-то сказал, что время-то ведь еще раннее, полночь не пробило. В прежние времена те, кто Христа славили, не начинали петь, прежде чем рождество не наступит по всем законам астрономии, а идти в трактир допивать пиво музыкантам тоже не хотелось; вот они и решили начать с дальних дворов у дороги на Сидлинч, где люди часов не имели, а потому не могли знать, настала уже полночь или еще нет. Рассудив так, они направились в сторону Сидлинча, а когда вышли на склон, то за домами, вдали на дороге, увидели огонек.

От Чок-Ньютона до Брод Сидлинча около двух миль, и на полпути проселок, поднявшись на взгорье, разделяющее эти деревни, как уже сказано, пересекает под прямым углом длинную, унылую дорогу, которая называется Лонг-Эш-Лэйн и не раз уже упоминалась в наших рассказах,— прямая, как межа у хорошего землемера, она была проложена еще римлянами и тянется на много миль к северу и к югу от этого места. Теперь она заброшена и поросла травой, но в начале нынешнего столетия здесь ездили часто, и дорога содержалась в порядке. Огонек мерцал на самом распутье.

— Кажется, я знаю, в чем тут дело,— сказал один из музыкантов.

С минуту они помедлили, толкуя между собой, не связан ли в самом деле этот огонек с тем случаем, о котором все они уже слышали; потом решили подойти ближе.

Взобравшись на взгорье, они увидели, что не ошиблись в своих догадках. Справа и слева от них тянулась Лонг-Эш-Лэйн, а у перекрестка, к которому с четырех сторон сходились дороги, подле столба была вырыта могила, и, как раз когда музыканты подошли, четверо парней из Сидлинча, иногда нанимавшиеся на такую работу, сбросили в яму мертвое тело. Рядом стояла лошадь, запряженная в телегу, на которой привезли труп.

Чок-ньютонские музыканты молча постояли на месте, а парни тем временем засыпали яму доверху, утоптали землю, потом побросали лопаты и собрались уходить.

— Кого это вы тут схоронили? — громко спросил Лот Свонхиллс.— Уж не сержанта ли?

Парни из Сидлинча были так поглощены своим делом, что теперь только заметили фонари чок-ньютонских музыкантов.

— А?.. Погоди-ка, вы не из Ньютона, те, что Христа славить ходят? — в свою очередь спросили могильщики.

— Те самые. Так, значит, вы схоронили здесь старого сержанта Холвея?

— Да, его. Вы, стало быть, слышали про это?

Музыканты сказали, что не знают подробностей,— слышали только, что сержант застрелился у себя в кладовке в прошлое воскресенье.

— А с чего это он — никому не известно. По крайней мере у нас, в Чок-Ньютоне,— продолжал Лот.

— Теперь уж известно. Все открылось на дознании.

Музыканты подошли ближе, и сидлинчские могильщики, присев отдохнуть после работы, рассказали им, как было дело.

— Все из-за сына. Не пережил бедный старик такого горя.

— Сын-то у него, помнится, в солдатах? Теперь он с полком в Индии, так, что ли?

— Ну да. А нашим солдатам там тяжеленько пришлось. Зря отец уговорил его пойти в армию. Но и Люку не след было попрекать родителя, ведь тот ему добра желал.

Короче говоря, дело было вот как. Старик, столь печально окончивший свои дни, отец молодого солдата, служившего в Индии, сам был раньше военным, и служба пришлась ему по душе, но он вышел в отставку задолго до начала войны с Францией. Вернувшись в родную деревню, он женился и зажил тихой семейной жизнью. Все же, когда Англия вступила в войну, он очень горевал оттого, что старческая немощь не позволяет ему вновь взяться за оружие. Единственный сын сержанта тем временем вырос, и пора было ему определить свое место в жизни; юноша хотел изучить

какое-нибудь ремесло, но отец горячо убеждал его поступить на военную службу.

— Ремеслом теперь не расчет заниматься,— говорил он.— Ежели война с французом не скоро кончится,— а, по-моему, так оно и будет,— то от ремесла и вовсе проку не жди. Армия, Люк,— вот где твое место. В армии я человеком стал, и тебе того же желаю. Только тебе еще легче будет выдвинуться, времена теперь такие, горячие.

Это не очень-то понравилось Люку, ведь был он юноша тихий и большой домосед. Однако отцу он верил и, наконец сдавшись на его уговоры, поступил в ***скую пехотную часть. Через несколько недель он был назначен в полк, уже отличившийся в Индии под командованием генерала Уэллесли.

Но Люку не посчастливилось. Сперва на родину стороной дошли вести, что он занемог; а совсем недавно, когда старый сержант вышел на прогулку, кто-то сказал ему, что в Кэстербридже лежит письмо на его имя. Сержант послал в город нарочного, тот съездил в город за девять миль, уплатил, сколько следует, на почте и привез пакет,— старик надеялся получить известие от Люка, и в этом не ошибся, но такого письма он не ожидал никак.

Люк, видно, писал его в очень мрачном состоянии духа. Он жаловался, что жить ему стало невмоготу, и горько упрекал отца за совет посвятить себя делу, к которому у него совсем душа не лежала. А теперь он и славы не стяжал, и горя хлебнул, служа целям, которых не понимает и знать не хочет. Если бы не злополучный отцовский совет, он, Люк, спокойно занимался бы каким-нибудь ремеслом в родной деревне и по своей воле никогда бы ее не покинул.

Прочитав письмо, сержант ушел подальше от чужих глаз и присел на скамью у дороги.

Когда полчаса спустя он встал со скамьи, вид у него был убитый и жалкий, и с той поры старик совсем пал духом. Уязвленный в самое сердце попреками сына, он стал запивать. Жил он один-одинешенек в домике, доставшемся ему от жены, которая умерла за несколько лет перед этим. Однажды утром, незадолго до рождества, в доме сержанта грянул выстрел, и подоспевшие соседи нашли старика уже при смерти. Он застрелился из старинного кремниевого ружья, которым, бывало, пугал птиц; судя по тому, что от него слышали накануне, а также по распоряжениям, сделанным им на случай смерти, это был заранее обдуманный поступок, на который его толкнуло отчаяние, вызванное письмом сына. Присяжные вынесли вердикт о самоубийстве.

— Вот и письмо,— сказал один из могильщиков.— Его нашли в кармане покойника. Сразу видать, не один раз он его читал да перечитывал. Ну, да на все воля божья.

Яма была уже засыпана, землю разровняли, даже могильного холмика не осталось. Парни из Сидлинча пожелали ньютонским

музыкантам доброй ночи и ушли, забрав лошадь с телегой, в которой привезли мертвеца. Вскоре их шаги затихли вдали, и лишь ветер равнодушно свистел над одинокой могилой; тогда Лот Свонхиллс повернулся к старому гобоисту Ричарду Теллеру.

— Слышь, Ричард, не годится эдак поступать с человеком да еще со старым солдатом. Конечно, не бог весть какой вояка был этот сержант. А все же надобно о спасении его души подумать, так что ли?

Ричард ответил, что совершенно с этим согласен.

— А не спеть ли нам гимн над могилой, нынче ведь рождество, а спешить нам некуда, и всего дела-то на десять минут, и кругом пусто. Никто не запретит нам, да и не узнает.

Лот одобрительно кивнул.

— О всякой душе подумать надобно,— повторил он.

— Теперь хоть пой, хоть плюнь на его могилу — покойнику все одно, он теперь далече,— вмешался кларнетист Ноттон, самый отъявленный скептик в хоре.— Но коли все остальные согласны, то и я не прочь.

Они стали полукругом у свежей могилы и огласили ночной воздух гимном, который числился у них под номером шестнадцатым и был избран Лотом как наиболее приличествующий случаю и обстановке:

Грядет спаси-тель бед-ных душ,
И дья-вол пос-рам-лен.

— Чудно как-то петь это не живому, а покойнику,— промолвил Эзра Кэттсток, когда, закончив последнюю строфу, они в раздумье медлили у могилы.— Но все же это милосерднее, чем просто уйти, как эти парни.

— А теперь — обратно, в Ньютон, пока доберемся до усадьбы пастора, будет уже полпервого,— сказал старший в хоре.

Но едва успели они уложить свои инструменты в футляры, как ветер донес до них стук экипажа, быстро катившего с той же стороны, куда незадолго перед тем удалились могильщики. Чтобы не попасть под колеса на узком проселке, музыканты решили подождать у перекрестка, пока ночной путник проедет мимо.

Через минуту в свете их фонарей показался наемный экипаж со взмыленной лошадью. Когда экипаж поравнялся с указательным столбом, чей-то голос крикнул: «Стой!» Кучер натянул поводья, дверца распахнулась и на дорогу выпрыгнул солдат в форме одного из линейных полков. Солдат огляделся, и при виде музыкантов на лице его изобразилось удивление.

— Вы сейчас хоронили здесь покойника? — спросил он.

— Нет, мы не из Сидлинча, благодарение богу; мы ньютонский хор. А что здесь сейчас схоронили человека — так это верно; и мы пропели рождественский гимн над бренными его останками... Но кого это я вижу... Молодой Люк Холвей, тот, что воевал в Индии?

Или ты его дух, явившийся прямо с поля брани? Выходит, ты и есть сын старика, ты и письмо написал?..

— Не спрашивай... не спрашивай меня. Так, значит, погребение окончено?

— Настоящего-то погребения и не было, такого, как положено по христианскому обряду. Но его зарыли, это правда. Тебе, верно, попались по дороге четверо с пустой телегой?

— В канаве, как собаку, и все по моей вине!

Солдат молча постоял над могилой, и музыканты невольно прониклись жалостью к нему.

— Друзья мои,— вымолвил он наконец.— Теперь я, кажется, понимаю. Вы из сострадания спели ему гимн вместо заупокойной молитвы. Благодарю от всего сердца за вашу доброту. Да, я несчастный сын сержанта Холвея, я сын, который повинен в смерти отца не меньше, чем если бы убил его собственной рукой.

— Полно, полно. Не говори так. Он и без твоего письма все тосковал последнее время, мы сами слышали от людей.

— Когда я написал ему, мы были в Индии. Все обернулось против меня. А только я отправил письмо, мы получили приказ вернуться в Англию. Вот почему я сейчас здесь, перед вами. Когда мы добрались до кэстербриджских казарм, я узнал обо всем... покарай меня бог! Я поступлю, как отец, я тоже убью себя. Больше мне ничего не остается.

— Не делай глупостей, Люк Холвей, еще раз тебе говорю; подумай лучше о том, как всей своей жизнью искупить вину. И, может статься, отец твой, глядя на тебя, еще улыбнется с небес.

Люк покачал головой.

— Что-то не верится,— сказал он с горечью.

— Ты постарайся стать таким же хорошим человеком, как твой отец. Еще не поздно.

— Вы так считаете? А я боюсь, что поздно... Но я подумаю. Спасибо за добрый совет. Одна цель в жизни у меня, во всяком случае, есть. Я перенесу тело отца на пристойное христианское кладбище, даже если мне придется сделать это собственными руками. Не в моих силах вернуть ему жизнь, так пусть хоть могила у него будет не хуже, чем у людей. Он не должен лежать на этом презренном месте.

— Вот и пастор наш тоже говорит, что у вас в Сидлинче варварский обычай, и надобно с ним покончить. А тут как-никак старый солдат... Наш пастор, скажу я тебе, не вашему чета.

— Он называет это варварством, да? О, как он прав! — вскричал молодой человек.— А теперь послушайте, друзья.

И Люк завел речь о том, что будет обязан им по гроб жизни, если они согласятся тайно перенести тело самоубийцы на кладбище, но не в Сидлинч, который отныне ему ненавистен, а в Чок-Ньютон. За это он готов отдать все, что имеет.

Люк осведомился, какого мнения на этот счет Эзра Кэттсток.

Кэттсток, виолончелист и одновременно церковный причетник, сказал после минуты раздумья, что молодому человеку следует самому потолковать с пастором.

— Может, он и не станет противиться. Сидлинчский пастор нравом крут, скажу я тебе, и рассуждает он так: ежели человек в сердцах порешил себя, так поделом же ему. А наш пастор — тот совсем других мыслей, глядишь, он и позволит.

— Как его зовут?

— Достопочтенный и преподобный мистер Олдхэм, брат самого лорда Уэссекса. Да ты не робей, это ничего. Обращение у него простое, ежели только ты не нализался так, что от тебя винным духом разит.

— А, тот же пастор, что и раньше. Я схожу к нему. Спасибо. А когда я исполню свой долг...

— Что ж тогда?

— В Испании война. Говорят, наш полк будет туда переброшен. Не пожалею себя, лишь бы стать таким, каким хотел меня видеть отец. Не знаю, чем это кончится, но сделаю все, что в моих силах. Клянусь в этом здесь, над его могилой. Да поможет мне бог.

Люк хлопнул ладонью по столбу с такой силой, что указатель закачался.

— Да, в Испании дерутся: вот случай показать себя.

Тем дело пока и кончилось. Но вскоре стало известно, что по крайней мере в одном солдат сдержал свою клятву, ибо на святках пастор, увидав Кэттстока на кладбище, велел подыскать подходящее местечко для останков сержанта, причем заметил, что знавал покойного и не припомнит такого закона, который запрещал бы переносить прах. Но, не желая, чтобы про него говорили, будто он сделал это с целью досадить своему сидлинчскому коллеге, он предупредил Кэттстока, что этот акт милосердия следует совершить ночью и по возможности тайно, а могилу нужно вырыть в дальнем конце кладбища.

— Повидайтесь сегодня же с молодым Холвеем,— добавил пастор.

Но прежде чем Эзра успел что-либо предпринять, Люк сам пришел к нему на дом. Оказалось, что ввиду нового оборота событий на Пиренейском полуострове отпуск Люку сократили и он обязан немедленно вернуться в полк, а потому просит своих новых друзей, чтобы они сами выкопали и снова погребли тело. Все расходы он оплатил заранее и умолял Эзру сделать все как можно скорее. С тем Люк и уехал. А на другой день Эзра, подумав немного, снова явился к пастору, обуреваемый сомнениями. Он вспомнил, что сержант похоронен без гроба, и, как знать, может быть, ему даже кол забили в сердце [6]. Дело предстояло куда более хлопотное, чем казалось на первый взгляд.

— Мм-да,— пробормотал пастор.— Право, не знаю, как нам и быть.

Вслед за тем из ближнего городка прибыл надгробный камень, который возчику было велено доставить в дом мистера Эзры Кэттстока; все расходы были оплачены. Причетник и возчик вдвоем перенесли надгробье в сарай; а когда Эзра остался один, он надел очки и прочитал краткую и бесхитростную надпись:

Здесь покоится прах
сержанта ***ского пехотного Его Величества полка
Самуэля Холвея,
почившего в бозе декабря двадцатого дня 180... года.
От Л. Х.
«Я недостоин называться твоим сыном».

Эзра снова отправился к пастору, в его усадьбу на берегу реки.

— Надгробье привезли, сэр. А только боюсь, никак не обладить нам это дело.

— Хотелось бы услужить ему,— сказал пастор.— Я бы и платы за погребение никакой не взял. Но раз вы и ваши товарищи не беретесь это сделать, не знаю уж, что вам сказать.

— Да видите ли, сэр, я порасспросил сидлинчских могильщиков, тех, что хоронили сержанта, и, как я думал, так все и есть. Они загнали в него шестифутовый кол — из загородки выдернули на овечьем выгоне. Вот и подумаешь, стоит ли браться за это дело, больно уж оно хлопотливое.

— Есть какие-нибудь известия о молодом Холвее?

Эзра слышал лишь, что сын сержанта на днях отплыл в Испанию с последним батальоном своего полка.

— И ежели он и впрямь в такой отчаянности, как мне показалось, ему уж не вернуться в Англию.

— Да, затруднительный случай,— промолвил пастор.

Эзра обо всем рассказал своим друзьям, и тогда один из них предложил поставить надгробный камень на распутье. Но все сказали, что это не годится. Другой советовал установить камень на кладбище, а покойник пусть лежит на прежнем месте, но все решили, что это бесчестно. В результате все осталось, как было.

Надгробье долго лежало в сарае у причетника, пока Эзре это не надоело и он не перетащил его в дальний, заросший кустами конец сада. Время от времени кто-нибудь заводил речь об этом камне, но разговор неизменно кончался так: «Ежели вспомнить, как он был похоронен, так нечего нам и трудиться зря».

Втайне они были уверены, что Люк не вернется, и слухи о неудачах, постигших английскую армию в Испании, еще больше подкрепляли эту уверенность. А потому далее разговоров дело не шло. Камень весь оброс плесенью, валяясь под кустами в саду у Эзры, а потом ветер повалил одно из прибрежных деревьев, и оно раскололо камень на три куска. Со временем и эти остатки занесло опавшей листвой и мусором.

Люк не был уроженцем Чок-Ньютона, а в Сидлинче у него не осталось родных, и всю войну о нем не доходило сюда никаких

вестей. Но после Ватерлоо и падения Наполеона появился в Сидлинче ротный старшина со множеством нашивок, как оказалось — прославленный герой. Служба на чужбине так изменила Люка Холвея, что, только когда он назвался, односельчане признали в нем единственного сына старого сержанта.

Всю Пиренейскую кампанию он верой и правдой служил под командованием Веллингтона; сражался при Бусако, Фуэнтес д'Опоре, Сьюдад-Родриго, Бадахосе, Саламанке, Виктории, Катр-Бра и Ватерлоо, а теперь вышел на пенсию, доставшуюся ему столь дорогой ценой, и приехал отдохнуть в родные края.

В Сидлинче он задержался не долее, чем нужно, чтобы перекусить с дороги. В тот же вечер он пошел в Чок-Ньютон пешком через взгорье, мимо указательного столба, и при виде знакомого места промолвил: «Благодарение богу, он не здесь». Близился вечер, когда Люк добрался до Ньютона, но он пошел прямо на кладбище. В сумерках могильные камни были еще видны, и он стал пристально их разглядывать. Но хотя Люк осмотрел всю ближнюю часть кладбища у дороги и всю дальнюю над рекой, он не нашел того, что искал,— могилы сержанта Холвея и надгробья с надписью: «Я недостоин называться твоим сыном».

Он ушел с кладбища и стал расспрашивать местных жителей. Старый пастор давно умер, многие из хора тоже; но мало-помалу старшина доведался, что отец его все еще лежит на распутье у Лонг-Эш-Лэйн.

Опечаленный, Люк побрел было назад обычным путем, но ему пришлось бы снова пройти мимо столба, потому что другой дороги из Ньютона в Сидлинч не было. А он теперь видеть не мог этого места, в ушах его неотступно звучал укоризненный голос отца; поэтому он перелез через изгородь и пошел кривопутком, по спаханным полям. Не раз среди ратных трудов поддержкой ему была мысль о том, что он возрождает честь семьи и искупает свою вину. И что же — оказывается, отец его, как и прежде, лежит в своей позорной могиле. Разумеется, Люк напрасно вообразил, будто только он один виноват в смерти отца, но Люку с его больной совестью казалось теперь, что все старания восстановить свое доброе имя и умилостивить тень оскорбленного отца пошли прахом.

Все же он попытался взять себя в руки и, покинув ненавистный Сидлинч, арендовал в Чок-Ньютоне небольшой, долгое время пустовавший домик. Там он и жил в полном одиночестве, и ни одна женщина не переступала его порога.

Подошло рождество — первое после возвращения старшины на родину. Вечером в сочельник Люк сидел один у очага, как вдруг послышалось далекое пение, а немного погодя голоса зазвучали уже под самым его окном. Это пришел хор славить Христа; и хотя многие из старых музыкантов, в том числе Эзра и Лот, уже почили навеки, все те же старые гимны исполнялись по тем же старым

книгам. Сквозь ставни в дом старшины донеслась знакомая рождественская песнь, которую прежний хор пропел когда-то над могилой его отца:

Грядет спаси-тель бед-ных душ,
И дья-вол пос-рам-лен.

Кончив петь, они ушли к другому дому, оставив Люка в безмолвии и одиночестве. Свеча оплыла, но он не пошевельнулся, пока она не затрещала и не стала меркнуть, колебля на потолке неверные тени.

Наутро рождественское веселье было прервано трагической вестью, которая мигом облетела всю деревню. На распутье, где был похоронен старый сержант, нашли старшину Холвея,— он прострелил себе голову.

Дома на столе он оставил записку, в которой он просил похоронить его у дороги, рядом с отцом. Но записку кто-то нечаянно смахнул на пол, и ее нашли только после погребения, которое было совершенно обычным порядком на кладбище.

БАРАБАНЩИК ХОДЖ [7]

Без гроба, так, в чем был,— его
  Зарыли и ушли.
Лишь Африка вокруг него,
  Холмы пустынь вдали;
Чужие звезды над его
  Могилою взошли.

Был молод Ходж, недавно так
  Он Уэссекс [8] покидал,—
В степях Карру [9], в пыли, в кустах
  Он смысла не видал,
Не знал, зачем сквозь ночи мрак
  Свет странных звезд вставал.

Но в эту землю Ходж войдет
  Отныне и навек;
Из плоти северной растет
  Тропический побег,
И очи странных звезд с высот
  Царят над ним навек.

Я ПОДНЯЛ ГЛАЗА ОТ ПИСАНЬЯ...

Я поднял глаза от писанья
И вздрогнул, как во сне,
Увидя полный вниманья
Взор месяца на мне.

Задумчив был туманный лик,
И призрачны черты.
И я издал невольный крик:
«Чего здесь хочешь ты?» —

«Ах, я осматривал берег морской,
В прудах, протоках искал
Труп человека с разбитой душой,
Что жизни нить порвал.

Слышал ты безумья речи?
Это мука сердце жгла.
Сын его пал в гнусной сече,
Никому не сделав зла.

А теперь я хотел бы узнать,
Что творится в мозгу тупом
У того, кто хочет писать
Книгу в мире таком!»

Смущенный его озлобленьем,
Я откинулся в тень, к стене,
Мне казалось: по его мненью,
Утопиться надо и мне.

ПРИЗРАЧНАЯ ВСАДНИЦА

Безумец в окрестностях наших живет.
Придет, стоит,
Не двинет рукой.
На песок глядит,
На туман морской,
Угрюм его вид
И взор немой.
Потом уйдет.
Что он видит, когда так глядит вперед?

Говорят, он видит всегда одно:
Перед ним воскрешен
В игре лучей
Тот дивный сон,
Но теплее, живей,
Что пережил он
У морских зыбей.
То, что было давно,
Ему его грезами возвращено.

И еще о виденьи его говорят:
Оно с ним всегда.
Им полна его грудь.
Все равно куда
Поведет его путь,—
Туда иль сюда
Ему стоит взглянуть,
И снова горят
Мгновенья, что были годы назад.

Пред ним всадница-призрак. От работы тупой
Он, что день, то дряхлее,
Она ж вечно юна.
Но мечты его реют,
И вновь скачет она
По скалам, что скупее
Атлантики дна;
Как при встрече былой
Тянет повод, поет, и ей вторит прибой.

ГЕРБЕРТ ДЖОРДЖ УЭЛЛС
(1866—1946)

Герберт Уэллс — романист, новеллист, публицист. Уэллс вошел в историю литературы как создатель реалистического научно-фантастического романа. Однако творчество писателя не ограничивается научной фантастикой. Ему принадлежит ряд социально-бытовых романов, многочисленные рассказы, множество публицистических работ, несколько киносценариев. Причем во всех жанрах Уэллс проявил себя как талантливый писатель, поднимающий глубокие социальные проблемы и реалистически изображающий действительность. Центральное место в творчестве Уэллса занимает проблема судеб человечества. В то же время писатель ясно видел отвратительные стороны капиталистического общества, отрицательные последствия буржуазного индивидуализма, и он предупреждает человечество об опасности, которая грозит ему, если достижения науки станут достоянием буржуазии или ученых-индивидуалистов. Одновременно с научно-фантастическими произведениями Уэллс создает социально-бытовые романы, в которых изображает судьбы «маленького человека», показывает растлевающее влияние на его душу той жизни, которую он должен вести.

В творчестве Уэллса выделяются два основных периода: 1-й — с 1895 до 1917 г., 2-й — с 1917 до 1946 г. В первый период писатель создает знаменитые научно-фантастические романы «Машина времени» (1895), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898) и др., в которых выступает как художник-новатор. Он развивает жанр научно-фантастического романа, родоначальником которого был Жюль Верн, обогащая его важными социально-философскими проблемами. К этому же периоду относятся социально-бытовые романы «Любовь и мистер Льюишем» (1900), «Тоно-Бенге» (1909) и др., сборник новелл «Украденная бацилла и другие происшествия» (1895), несколько статей. Уэллс продолжает традиции реализма, отстаивает право писателя на активное вмешательство в жизнь современного общества.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ДЕЛАЛ АЛМАЗЫ

Дела задержали меня на Чансери-лейн до девяти вечера. Начинала болеть голова, и у меня не было никакой охоты развлекаться или опять сесть за работу. Кусочек неба, едва видный между высоких скал узкого ущелья улицы, возвещал о ясном вечере, и я решил пройтись по набережной, дать отдых глазам, освежить голову и полюбоваться на пестрые речные огоньки. Вечер, бесспорно, самое лучшее время дня здесь, на набережной: благодатная темнота скрывает грязную воду, и всевозможные огни, какие только есть в наш переходный век,— красные, ослепительно оранжевые, желтые газовые, белые электрические — вкраплены в неясные силуэты зданий самых разных оттенков, от серого до темно-фиолетового. Сквозь арки моста Ватерлоо сотни светящихся точек отмечают изгиб набережной, а над парапетом подымаются башни Вестминстера — темно-серые на фоне звездного неба. Неслышно течет черная река, и только изредка легкая рябь колеблет отражения огней на ее поверхности.

— Теплый вечер,— сказал голос рядом со мной.

Я повернул голову и увидел профиль человека, облокотившегося на парапет подле меня. Лицо у него было тонкое, можно даже сказать — красивое, хотя довольно изможденное и бледное. Поднятый и зашпиленный воротник пальто указывал на место незнакомца в жизни не менее точно, чем мог бы указывать мундир. Я почувствовал, что, если отвечу ему, мне придется заплатить за его ночлег и завтрак.

Я с любопытством посмотрел на него. Окупит ли его рассказ деньги, которые я на него затрачу, или это обыкновенный неудачник, неспособный даже рассказать собственную историю? Глаза и лоб выдавали в нем человека мыслящего. Нижняя губа слегка дрожала, и я решился заговорить.

— Очень теплый,— ответил я,— но все же стоять здесь холодновато.

— Нет,— сказал он, продолжая глядеть на воду,— здесь очень приятно... именно сейчас.

— Как хорошо,— продолжал он, помолчав,— что еще можно найти в Лондоне такое тихое место. Когда целый день тебя мучают дела, заботы о том, как бы прожить, как выплатить долги и избежать опасностей, не представляю, что бы я стал делать, не будь таких умиротворяющих уголков.

Он делал длинные паузы после каждого предложения.

— Вероятно, вам знакомы скучные житейские невзгоды, иначе вы не стояли бы здесь. Но вряд ли у вас так устала голова и так болят ноги, как у меня... Да! По временам я сомневаюсь, стоит ли игра свеч. Мне хочется все бросить — имя, богатство, положение — и заняться каким-нибудь скромным ремеслом. Но я знаю, что, как бы туго мне ни приходилось, если я откажусь от своих

честолюбивых стремлений, я до конца моих дней не перестану раскаиваться.

Он замолчал. Я глядел на него с изумлением. Я никогда не встречал человека в более плачевном состоянии. Оборванный, грязный, небритый и нечесаный, он выглядел так, словно неделю провалялся в мусорном ящике. И это он рассказывает об утомительных заботах крупного дельца. Я чуть не рассмеялся. Он либо помешан, либо неудачно издевается над собственной бедностью.

— Если высокие цели и высокое положение,— сказал я,— имеют свою оборотную сторону — напряженный труд и постоянное беспокойство, то они приносят и вознаграждение: возможность делать добро, помогать слабым и бедным; наконец, удовлетворенное тщеславие — уже награда.

Подшучивать при таких обстоятельствах было бестактно. Меня подстрекнуло несоответствие между его наружностью и тем, что он говорил. Я не успел кончить, как мне уже стало совестно.

Он обернул ко мне угрюмое, но совершенно спокойное лицо.

— Я забылся. Разумеется, вы не можете меня понять,— сказал он.

С минуту он присматривался ко мне.

— Конечно, все это кажется нелепым. Даже если я вам расскажу, вы все равно не поверите, так что я могу рассказывать, ничем не рискуя. А мне так приятно с кем-нибудь поделиться. У меня, действительно, на руках крупное дело, очень крупное. Но как раз сейчас начались затруднения. Дело в том, что я... изготовляю алмазы.

— Вы, вероятно, сейчас без работы?

— Мне надоело вечное недоверие,— нетерпеливо сказал он. С этими словами он вдруг расстегнул свое жалкое пальто, вытащил из-за пазухи холщовый мешочек, висевший на шнурке у него на шее, и вынул из мешочка темный камень.

— Интересно, можете ли вы определить, что это такое? — Он протянул мне камень.

Надо сказать, что приблизительно год назад в свободное время я занимался подготовкой к экзаменам на ученую степень в Лондонском университете, так что у меня есть некоторое представление о физике и минералогии. Камень напоминал неотшлифованный темный алмаз, но был слишком велик, почти с ноготь большого пальца. Я взял камень, он имел форму правильного октаэдра [1], с гранями, характерными для этого драгоценного минерала. Я вынул перочинный нож и поскреб камень — безрезультатно. Под газовым фонарем я испытал камень: чиркнул им по часовому стеклу и легко провел белую черту. С возрастающим любопытством я посмотрел на моего собеседника.

— Действительно, очень похож на алмаз. Но тогда это гигант среди алмазов. Откуда он у вас?

— Я же вам говорю, что сам его сделал,— ответил он.— Отдайте мне его.

Он торопливо засунул камень обратно в мешочек и застегнул пальто.

— Я предлагаю вам его за сто фунтов,— вдруг прошептал он.

Ко мне вернулись мои подозрения. В конце концов камень мог быть просто корундом — веществом почти такой же твердости — и лишь по чистой случайности походить формой на алмаз. Если это алмаз, то как он очутился у этого человека и почему он предлагает продать камень всего за сто фунтов?

Мы взглянули друг другу в глаза. В его взгляде выражалось ожидание — нетерпеливое, но честное. В эту минуту я поверил, что он пытается продать мне настоящий алмаз. Но я небогат, сто фунтов пробили бы заметную брешь в моих финансах, да и какой человек в здравом уме станет покупать алмаз у оборванного бродяги, поверив ему на слово. И все же алмаз такой величины вызвал в моем воображении тысячи фунтов. «Но тогда,— подумал я,— этот алмаз должен упоминаться во всех книгах о драгоценных камнях». Мне вспомнились рассказы о контрабандистах и ловких кафрах [2] в Капской колонии. Я уклонился от прямого ответа.

— Откуда он у вас? — спросил я.

— Я сделал его.

Я кое-что слыхал о Муассоне, но знал, что его поддельные бриллианты очень небольшой величины. Я покачал головой.

— Вы как будто разбираетесь в этих вещах. Я расскажу вам немного о себе. Быть может, тогда вы передумаете и купите алмаз.

Он отвернулся от реки, засунул руки в карманы и вздохнул.

— Я знаю, вы все равно не поверите... Алмазы,— начал он, и по мере того как он говорил, я перестал чувствовать, что это говорит бродяга, речь его становилась свободной речью образованного человека,— алмазы делаются так: углерод выделяют из соединения в определенном плавильном флюсе [3] и при соответствующем давлении. Тогда углерод выкристаллизовывается не в виде графита или угольного порошка, а в виде мелких алмазов. Все это давно известно химикам, но никому еще не удалось напасть именно на тот флюс, в котором надо плавить углерод, и определить давление, которое может дать наилучшие результаты. Поэтому-то алмазы, сделанные химиками, такие мелкие и темные и не имеют настоящей ценности.

И вот я посвятил этой задаче свою жизнь — всю свою жизнь. Я начал изучать условия, при которых получают алмазы, когда мне было семнадцать лет, а теперь мне тридцать два. Я знал, что на это уйдет десять, а то и двадцать лет, которые могут отнять у человека все его силы, всю его энергию, но даже и тогда игра стоила свеч. Предположим, что кто-то наконец натолкнулся на разгадку секрета; ведь прежде, чем тайна выйдет наружу и ал-

мазы станут дешевле угля, этот человек сможет заработать миллионы. Миллионы!

Он замолчал и взглянул на меня, словно ища сочувствия. Глаза его светились голодным блеском.

— И подумать только,— сказал он,— что я почти всего достиг, и вот теперь... Когда мне исполнился двадцать один год, у меня было около тысячи фунтов, и я думал, что эта сумма и небольшой приработок уроками дадут мне возможность продолжать изыскания. Учение, главным образом в Берлине, заняло года два, а затем я стал работать самостоятельно. Самое трудное было соблюдать тайну. Видите ли, если бы я проболтался, моя вера в осуществимость идеи могла бы подстегнуть других, а я не считаю себя таким гением, чтобы наверняка прийти к открытию первым, если начнется борьба за первенство. Как вы сами понимаете, важно было, раз уж я действительно решил сколотить состояние, чтобы люди не знали о том, что алмазы можно делать искусственным путем и производить тоннами. Поэтому я был вынужден работать совершенно один. Сперва у меня была маленькая лаборатория, но, когда мои ресурсы начали истощаться, мне пришлось продолжать опыты в жалкой комнатушке без мебели в Кэнтиш Тауне. Я спал на соломенном матрасе прямо на полу, посреди приборов. Деньги буквально испарялись. Я отказывал себе во всем, чтобы покупать необходимое для моих исследований. Я старался продержаться, давая уроки, но педагог я неважный, нет у меня ни университетского диплома, ни достаточного образования, кроме химического. Мне приходилось тратить уйму времени и труда, а получать за это пустяки. Но я все приближался и приближался к цели. Три года назад я решил проблему состава флюса и почти достиг нужного давления, поместив флюс и особую углеродную смесь в ружейный ствол; я добавил туда воды, герметически закрыл ствол и принялся нагревать.

Он помолчал.

— Довольно рискованно,— сказал я.

— Да. Ружье разорвалось и разбило все окна и значительную часть аппаратуры. Зато я получил что-то вроде алмазного порошка. Пытаясь добиться большого давления на расплавленную смесь, чтобы выкристаллизовать из нее алмазы, я обнаружил, что некий Добрэ, работавший в парижской лаборатории пороха и селитры, взрывал динамит в плотно завинченном стальном цилиндре, таком прочном, что он не мог лопнуть. Я узнал, что таким способом Добрэ создавал породы, подобные южноафриканским, в которых залегают алмазы. Я заказал стальной цилиндр, сделанный по его чертежу, хотя это сильно подкосило меня в смысле средств. Я забил в цилиндр весь материал и взрывчатые вещества, развел огонь в горне и — вышел прогуляться.

Меня рассмешило, что он рассказывает об этом так деловито.

— А вы не подумали, что можете взорвать весь дом? Были там другие жильцы?

— Этого требовали интересы науки,— сказал он, помолчав.— Этажом ниже жила семья торговца фруктами, рядом со мной — сочинитель просительных писем, а наверху — две цветочницы. Возможно, я поступил несколько необдуманно, но не исключено, что не все жильцы были дома. Когда я вернулся, цилиндр лежал на том же месте в куче раскаленных добела углей. Взрывчатка не разорвала корпус. Теперь передо мной встала новая проблема. Видите ли, время — важный фактор при кристаллизации. Если сократить процесс, кристаллы получатся мелкие. Только длительное выдерживание увеличивает кристаллы. Я решил охлаждать цилиндр в течение двух лет, постепенно снижая температуру. Деньги у меня к этому времени кончились. Мне приходилось все время поддерживать огонь в горне и платить за комнату, надо было также утолять голод, и у меня не осталось ни гроша. Вряд ли я теперь припомню все, чем я промышлял, пока занимался изготовлением алмазов. Я продавал газеты, держал под уздцы лошадей, открывал дверцы экипажей. В течение многих недель я надписывал конверты. Мне пришлось служить помощником у продавца с ручной тележкой, моей обязанностью было созывать народ. Один раз у меня целую неделю не было никакой работы, и я просил милостыню. Что это была за неделя! Однажды, когда погас огонь в горне и я весь день ничего не ел, какой-то парень, гулявший с девушкой, хотел пустить ей пыль в глаза и дал мне шесть пенсов. Да благословит бог тщеславие! Какое благоухание доносилось из лавок, где торговали жареной рыбой! Но я пошел и на все деньги купил угля, снова раскалил горн, а потом... Да, от голода человек глупеет. Наконец, три недели назад, я погасил огонь и вынул цилиндр. Он был такой горячий, что жег мне руки, пока я его развинчивал. Я выскреб крошащуюся лавообразную массу долотом и растолок ее на железном листе. Я нашел в ней три крупных алмаза и пять маленьких. Когда я сидел на полу, стуча молотком, дверь отворилась и вошел мой сосед, сочинитель просительных писем. Он был по обыкновению пьян.

«Ан-нархист»,— сказал он.

«Вы пьяны»,— отрезал я.

«Разррр-рушитель, мерр-завец!» — сказал он.

«Подите к дьяволу»,— отвечал я.

«Не бес-по-койтесь»,— сказал он икая и подмигивая мне с хитрым видом. Он прислонился к двери и, устремив глаза на косяк, начал болтать о том, как он рылся в моей комнате, как ходил сегодня утром в полицию и там записывали все, что он говорил, «как будто я ждинтмен», сказал он.

Тут я вдруг понял, что влип. Или я должен выдать полиции свой секрет, и тогда о нем узнают все и каждый, или же меня арестуют как анархиста. И вот я взял соседа за шиворот, встрях-

пул его как следует, а потом убрался подобру-поздорову со своими алмазами. Вечерние газеты назвали мою каморку «кэнтиш-таунской фабрикой бомб». И теперь я никак не могу отделаться от своих алмазов. Если я захожу к почтенным ювелирам, они просят меня обождать, и я слышу, как они шепчутся с приказчиком и посылают его за полисменом, и тогда я заявляю, что не могу ждать. Я нашел скупщика краденого: он прямо вцепился в алмаз, который я ему дал, и предложил мне потребовать его обратно через суд. Теперь я ношу алмазы на себе — несколько сот тысяч фунтов — и не имею ни пищи, ни крова. Вы первый, кому я доверил тайну: мне нравится ваше лицо, а меня, что называется, приперло к стене.

Он посмотрел мне в глаза.

— Было бы сумасшествием,— сказал я,— купить алмаз при таких обстоятельствах, да я и не ношу с собой сотен фунтов. И все же я готов поверить вам. Если хотите, сделаем так: приходите завтра ко мне в контору...

— Вы думаете, я вор,— с горечью сказал он.— Вы сообщите в полицию. Нет, не пойду я в ловушку.

— Я почему-то убежден, что вы не вор. Вот моя карточка, и, во всяком случае, возьмите еще вот это. Не будем назначать свидание. Приходите, когда угодно.

Он взял карточку и то, что я дал ему в залог моей доброжелательности.

— Надеюсь, вы передумаете и придете,— сказал я.

Он с сомнением покачал головой.

— Когда-нибудь я отдам ваши полкроны, и с процентами, с такими процентами, что вы ахнете,— сказал он.— Ведь вы сохраните все в тайне? Не ходите за мной.

Он перешел через улицу к ступенькам под аркой, ведущей на Эссекс-стрит, и исчез в темноте. Больше я его никогда не видел.

Впоследствии я дважды получал от него письма с просьбой прислать банкноты (но не чеки) по такому-то адресу. Взвесив все, я поступил так, как счел наиболее благоразумным. Один раз он заходил, когда меня не было на месте; по описанию посыльного мальчишки, это был очень худой, грязный, оборванный человек, мучительно кашлявший. Он ничего не просил передать. И это все, что я знаю о нем. Иногда мне очень хочется узнать, что стало с ним? Был ли это просто маньяк, мошенник, торговавший фальшивыми камнями, или он действительно делал алмазы, как утверждал? Последнее настолько правдоподобно, что по временам я спрашиваю себя, не упустил ли я самую блестящую возможность всей своей жизни? Быть может, он умер, и алмазы его выбросили, как сор,— повторяю, один был величиной с ноготь. А может быть, он все еще бродит по улицам, пытаясь сбыть свои сокровища? Может случиться и так, что он еще предстанет когда-нибудь миру и, пересекая мой путь на безоблачной высоте, доступной лишь

богачам и патентованным знаменитостям, безмолвно упрекнет меня за отсутствие предприимчивости. Иногда я думаю, что, пожалуй, надо было рискнуть. Хотя бы пятью фунтами.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ РУССКОМУ СОБРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ[4]

(Отрывок)

...Писательство — одна из нынешних форм авантюризма. Искатели приключений прошлых веков ныне сделались бы писателями. Пускай хоть немного посчастливится твоей книге — ну хоть так, как посчастливилось моим,— и в Англии ты тотчас же превращаешься в человека достаточного, вдруг получаешь возможность ехать куда хочешь, встречаться с кем хочешь. Все открыто и доступно тебе. Вырвешься из тесного круга, в котором вертелся до сих пор, и вдруг начинаешь сходиться и общаться с огромным количеством людей. Ты, что называется, видишь свет. Философы и ученые, военные и политические деятели, художники и всякого рода специалисты, богатые и знатные люди — к ним ко всем у тебя дорога, и ты пользуешься ими, как вздумаешь. Вдруг оказывается, что тебе уже незачем читать обо всем в газетах и в книгах, ты все начинаешь узнавать из первых рук, подходишь к самым истокам человеческих дел. Не забудьте, что Лондон не только столица королевства; он также центр мировой империи и огромных мировых начинаний.

Быть художником — не значит ли это искать выражения для окружающих нас вещей? Жизнь всегда была мне страшно любопытна, увлекала меня безумно, наполняла меня образами и идеями, которые, я чувствовал, нужно было ей возвращать. Я любил жизнь и теперь люблю ее все больше и больше. То время, когда я был приказчиком или сидел в лакейской, тяжелая борьба моей ранней юности — все это живо стоит у меня в памяти и по-своему освещает мне мой дальнейший путь...

...Я всегда был социалистом, еще со времен студенчества; но социалистом не по Марксу, а скорее по Родбертусу...

СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН[5]

Обстоятельства часто заставляют меня обращаться мыслями к роману, к тому, как создается роман, в чем его значение, что он собой представляет и каким может быть, и еще задолго до того, как написать свой первый роман, я стал профессиональным критиком. Теперь вот уже двадцать лет я пишу романы и пишу о романах, но мне кажется, будто только вчера вышла моя рецензия в «Сэтердей ревью» на книгу мистера Джозефа Конрада «Каприз Олмейера» — кстати, первая большая и положительная статья о его творчестве. Я посвятил роману столько лет своей жизни —

можно ли рассчитывать, что я буду говорить о нем в примирительных и осторожных тонах? Я считаю роман поистине значительным и необходимым явлением в сложной системе беспокойных исканий, что зовется современной цивилизацией. Во многих отношениях, мне думается, без него просто не обойтись.

Все сказанное, я знаю, расходится с установившимися взглядами. Мне известно, что существует теория, признающая за романом единственное назначение — развлекать читателя. Вопреки очевидным фактам этот взгляд господствовал в период деятельности великих писателей, который мы теперь называем викторианской эпохой, он живет и поныне. Пожалуй, возникновением своим эта теория обязана скорее читателям, нежели читательницам. Ее можно назвать теорией Усталого Гиганта. Читателя представляют как человека, обремененного заботами, изнемогающего от тяжких трудов. С десяти до четырех он не выходил из своей конторы, разве что часа на два в клуб, перекусить, или же играл в гольф, а может быть, он провел весь день в парламенте — заседал и голосовал в палате общин; удил рыбу, участвовал в жарких спорах по поводу какой-то статьи закона, писал проповедь или занимался еще чем-то столь же серьезным и важным — ведь вся жизнь человека обеспеченного состоит из тысячи подобных дел. Но вот наконец пришли желанные минуты отдыха, и Усталый Гигант берется за книгу. Не исключено, что он в дурном настроении — быть может, его обыграли в гольф, или леска запуталась в ветвях дерева, или падают самые надежные акции, или днем, когда он выступал в суде, судья, страдающий болезнью желудка, был с ним крайне резок. Ему хочется забыть о жизненных невзгодах. Он хочет рассеяться. Он ждет, чтобы его подбодрили и утешили, он ищет в книге развлечения — в первую очередь развлечения. Ему не нужны ни мысли, ни факты, ни тем более проблемы. Он жаждет унестись мечтой в призрачный мир, где героем будет он сам и где перед ним предстанут красочные, светлые и радостные видения: всадники и скакуны, наряды из кружев, принцессы, которых спасают, получая в награду любовь. Он хочет, чтобы ему нарисовали забавные трущобы и веселых нищих, чудаков-рыболовов и скрашивающие нашу жизнь благие порывы. Ему нужна романтика, но без присущих ей опасностей, и юмор, но без тени иронии, и он считает, что долг писателя — поставлять ему подобное чтиво, этакую сладкую водицу. Вот в чем заключается теория Усталого Гиганта по отношению к роману.

Наша критика руководствовалась этой теорией вплоть до англо-бурской войны, а потом с нами, вернее, со многими из нас, что-то произошло, и эти взгляды утратили былую силу. Быть может, они обретут ее вновь, а может случиться, что этого уже не произойдет никогда.

В наши дни и художественная литература и критика взбунтовались против Усталого Гиганта — преуспевающего англичанина.

Я не могу назвать ни одного мало-мальски известного писателя, разве что У. У. Джейкобса[6], который согласен потакать облаченным в туфли и халат любителям легкого чтения. Пока что мы выяснили, что наш Усталый Гигант, скучающий читатель — это всего-навсего ленивое, несобранное и вялое существо, и все мы пришли к единодушному выводу, что любыми путями нужно заставить его упражнять свои мыслительные органы. Итак, я уже достаточно сказал о существующем мнении, будто роман — это нечто вроде безобидного дурмана, который скрашивает досуг человеку со средствами. На самом деле роман никогда не ограничивался подобной ролью, и я сомневаюсь, чтобы он мог ею ограничиться,— свидетельством тому сама природа этого жанра.

Мне думается, женщины никогда не разделяли до конца теорию Усталого Гиганта. Женщины ведь гораздо серьезнее относятся не только к жизни, но и к литературе. Женщинам независимо от характера и взглядов не свойственно праздное и трусливое скудоумие, на котором зиждется теория Усталого Гиганта; и когда в начале девяностых годов — а респектабельное английское легкомыслие оставило особенно глубокий след в нашей литературе этого периода — участились бунтарские всплески, все искреннее и непримиримое, что выявилось в среде читающих и пишущих, шло в основном от женщин и обличало вред распространенного тогда поверхностного отношения к художественной литературе. Читательницы всех возрастов и читатели, главным образом молодые, упорно требуют романов содержательных и реалистических, и вот к этим-то непрерывно растущим требованиям должен прислушиваться романист — так он сможет постепенно выйти из-под влияния порядком всем надоевших, но тем не менее весьма распространенных в современной Англии идей.

И чтобы утвердить роман как серьезный литературный жанр, а не простое развлечение, нужно, мне думается, высвободить его из тенет, которыми его опутали неистовые педанты, стремящиеся навязать роману какую-то обязательную форму. В наши дни любой вид искусства должен прокладывать себе путь между скалами пошлых и низкопробных запросов, с одной стороны, и водоворотом произвольной и неразумной критики — с другой. Когда создается новая область художественной критики, или попросту говоря, объединяется группа знатоков, взявших на себя право поучать всех остальных, эти знатоки выступают единым строем, и они не судят о книге по непосредственным впечатлениям, а создают наукообразные теории и, дабы ни в чем не уступить науке, а то и превзойти ее, создают классификацию, эталоны, сравнительные методы, обязательные правила.

У них вырабатывается свое чувство стиля — чаще всего это не более как стремление навязать писателю замысловатые приемы или приемы, претендующие на своеобразие, причем профессиональный критик даже не ищет в них достоинств, он просто счи-

тает их достойными похвалы. Этот взгляд очень глубоко проник в критические суждения о романе и драме. Все мы не раз слышали поучительное высказывание, что такой-то спектакль очень интересен, занимателен от начала до конца и глубоко волнует зрителя, но по таинственным техническим причинам в основе его лежит «не пьеса»; точно так же, по столь же непостижимым причинам оказывается, что такая-то книга, хоть вы и прочли ее с истинным удовольствием, «не роман». От романа требуют, чтобы по форме он был очерчен так же строго, как сонет. Около года назад, к примеру, в одном еженедельнике, если не ошибаюсь, отражающем взгляды некоторых религиозных общин, разгорелись жаркие споры о том, каким должен быть роман по объему. Критику надлежало приступать к своей нелегкой задаче с сантиметром в руках. Со всей ответственностью к этому вопросу подошла «Вестминстер газетт»: опросили множество литераторов обоего пола, требуя, чтобы перед лицом «Тома Джонса», «Векфилдского священника», «Мещанской истории» и «Холодного дома» был дан точный и определенный ответ — каков должен быть объем романа. Мы отвечали по-разному, кто более, кто менее вежливо, сама же попытка обсудить эту проблему свидетельствует, мне кажется, о том, насколько широко распространилась в газетах и журналах, в кругах, создающих мнение публики, тенденция навязать роману определенный объем и определенную форму. В заметках и статьях, которые последовали за этим опросом, опять промелькнула тень нашего друга, Усталого Гиганта. Нам заявили, что ему нужен такой роман, который можно прочесть между обедом и последней рюмкой виски в одиннадцать часов вечера.

Без сомнения, в этом слышится отголосок полузабытых рассуждений Эдгара Аллана По о новелле. Эдгар Аллан По определенно утверждает, что рассказ лишь тогда рассказ, когда его можно прочитать в один присест. Но роман и новелла — вещи совершенно разные, и соображения, которые заставили американского писателя ограничить рассказ самое большое одним часом чтения, немыслимы, когда дело касается произведений большего объема. Рассказ — произведение по форме простое, во всяком случае, он должен таким быть; его цель — произвести единое и сильное впечатление, он должен овладеть вниманием читателя уже в экспозиции и, не давая ослабнуть интересу, нагнетая впечатления, неуклонно вести к кульминации. Человеческому вниманию есть предел, поэтому и действие рассказа должно укладываться в определенные рамки; оно должно разгореться и угаснуть, прежде чем читатель отвлечется или устанет. Но роман я считаю произведением многоплановым, в нем не одна нить повествования, а целый узор; сначала вас увлекает, вызывает ваш интерес что-то одно, потом другое, вы оставляете книгу и снова возвращаетесь к ней, и, мне кажется, не следует как бы то ни было ограничивать объем романа. От других жанров художественной ли-

тературы роман отличается одним исключительно ценным свойством — искусством создания образов, а в искусно созданном образе нас увлекает его развитие, мы не стремимся поскорее узнать судьбу героя, и что до меня, то я охотно признаюсь, что все романы Диккенса, как они ни длинны, кажутся мне слишком короткими. Обидно, что у Диккенса герои так редко переходят из одного романа в другой. Мне хотелось бы встретить Микобера, Дика Свивеллера и Сари Гэмп[7] не только в тех романах, где они описаны, но и на страницах других книг; вспомним, как Шекспир провел великолепного Фальстафа во всем его блеске через целый ряд пьес. Диккенс лишь раз воспользовался этим приемом — перенес Пиквикский клуб в «Часы дядюшки Хамфри». Опыт оказался неудачным, и писатель никогда больше к этому приему не прибегал. После Диккенса наступили времена, когда объем романа стал сокращаться, когда сюжет подчинил себе образы и стремление к занимательности возобладало над описаниями; тому, говорят, виной соображения низменного порядка, гинеи, шиллинги и пенсы — не будем о них распространяться,— но сегодня я с радостью замечаю по многим признакам, что время господства этой узости и ограниченности прошло, что налицо все предпосылки к дальнейшему развитию гибкой и свободной формы романа. В Англии это новое направление зародилось как протест против нетерпимых взглядов на художественное мастерство (о них я еще буду говорить в этой статье), и оно стремится возродить гибкую, свободную форму, непринужденную манеру переходить от одной темы к другой, право отвлекаться от основной мысли, присущие раннему английскому роману — «Тристраму Шенди»[8] или «Тому Джонсу»; кроме того, это направление черпает силы в других странах, в таких необычных и смелых начинаниях, как, скажем, «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Эти два источника определяют собой двойственный характер нового направления: если в Англии тяготеют к последовательному и многостороннему описанию, то французских писателей отличает стремление к исчерпывающему анализу. Мистер Арнольд Беннет[9] использует обе эти формы широкого изображения действительности. Его великолепная «Повесть о старых женщинах», где он свободно переходит от образа к образу, от сцены к сцене, во многих отношениях самый лучший роман из всех, что написаны на английском языке в современных английских традициях, а теперь в «Клейхенгере» и в других обещанных нам романах этого цикла он всесторонне, подробно и многообразно показывает развитие и изменение одного или двух характеров — такой метод является главной особенностью современного европейского романа большого объема. Если для «Повести о старых женщинах» характерна многосторонняя описательность, то для «Клейхенгера» — исчерпывающий анализ: писатель в совершенстве овладел методами обоих новых литературных течений.

«Жана-Кристофа», превосходным переводом которого мы обязаны мистеру Кеннану, я упоминаю здесь потому, что считаю его типичным образцом романа нового направления; но у этого романа, где, кроме главного героя, появляются всего два-три сопутствующих ему персонажа, а сам герой, его мысли и переживания изображены так полно и красочно, есть предшественник еще более значительный, он дошел до нас из Франции благодаря мистеру Беннету и мистеру Кеннану. «Жан-Кристоф», как и другие подобные ему произведения, берет начало из великолепной книги Флобера, которая осталась неоконченной,— я говорю о «Буваре и Пекюше». Флобер почти всю жизнь посвятил созданию самой строгой и сдержанной прозы на свете — даже прозу Тургенева не назовешь более сдержанной и строгой,— и его творчество увенчалось этим радостным и печальным чудом, истинным кладезем мудрости. У нас эта книга малоизвестна, кажется, она еще не переведена на английский язык, но она существует, и если читатель о ней не знает, то я сделаю ему подарок, открыв секрет, что есть такая книга, читать которую все равно, что бродить по прекрасному лесу, полному чудес. И если Флобер был европейским писателем, освободившим роман от оков строгой формы, то мы, приверженцы английского направления, школы многопланового романа, должны навсегда преисполниться благодарности к тому, кто для меня остается самым искусным, несравненным, величайшим художником — я подчеркиваю, художником — среди всех, кого Англия дала миру, к истинному создателю романа, Лоренсу Стерну...

К новелле и к роману следует предъявлять совершенно различные требования, ибо путаница в этом вопросе ведет к наставлениям — так, что ли, их назвать? — в духе «Вестминстер газетт», когда поучают, к чему должен стремиться романист и каким должен быть объем романа, и, кроме того, создают разные нелепые запреты и правила, касающиеся литературных приемов и стиля. И делается ошибочный вывод, что цель романа, как и новеллы,— произвести единое, насыщенное впечатление. Это порождает благодатную почву для всякого рода заблуждений. В рецензиях на произведения художественной литературы постоянно встречаешь жалобы, что то или иное в романе неоправданно. В новелле очень легко сбиться на неоправданные детали, и это губительно для произведения. Когда человек убегает от тигра, он не будет останавливаться, чтобы нарвать ромашек, растущих у тропинки, по которой бежит, и вряд ли ему достанет времени любоваться бархатным мхом на стволе дерева, куда он взбирается, спасаясь от опасности,— вот так же стремительно должно развиваться действие рассказа. Цель новеллы — создавать иллюзию напряженного действия, а роман, напротив, нетороплив, как завтрак в саду теплым летним утром, и если писатель в счастливом расположении духа, все детали оправданны; дрозд на садовой дорожке и

лепесток, который падает с цветущей яблони ко мне в кофе, оказываются так же уместны, как яйцо на тарелке и ломтик хлеба с маслом на столе, как и все, что разрушает эту иллюзию; и потому такие, скажем, приемы, как авторские отступления, какие-то замечания, заставляющие нас вспомнить, что мы имеем дело не с правдой, а с вымыслом, стилистические перебивки, несерьезный тон, пародийность, бранные слова — все это может прийтись писателю на руку. Бывает и так, что все это не только не идет ему впрок, а, напротив, мешает, и читателя коробит, режет ему слух, он не в силах читать, но тут речь идет лишь о трудностях мастерства, перед которыми истинный художник не отступает, как хороший охотник не страшится самых высоких барьеров. Почти во всех романах, которые завоевали себе прочное место среди величайших произведений мировой литературы, не только от начала и до конца чувствуется личность автора, но встречаются также его откровенные и непосредственные излияния. Самый неудачный пример авторских отступлений, который даже отпугивает от такого приема, это, конечно, отступления Теккерея. Но, мне думается, беда Теккерея не в том, что ему нравятся отступления, а в том, что, прибегая к ним, он использует удивительно нечестные приемы. Я согласен с покойной миссис Крейджи, что Теккерею была свойственна какая-то глубоко укоренившаяся пошлость. Пошлой выглядит его притворно вдумчивая, наигранная поза светского человека; совсем не этот человек, а беззастенчивый, нахальный задира, который после обеда с наглым видом греется у камина, надуваясь от сытости и спеси, ибо он весьма преуспел и в литературе и в свете,— вот кто выступает от первого лица в романах Теккерея. Это не сам Теккерей, это не искренний человек, который смотрит вам в глаза, изливает душу и ждет вашего сочувствия. Однако, критикуя Теккерея, я вовсе не отвергаю в принципе авторских отступлений.

Следует признать, что выступать от своего имени перед читателем — прием для романиста крайне рискованный; но когда это делают безо всякой фальши, непосредственно, будто в дом приходит из темноты человек и рассказывает об удивительных вещах там, за дверью — как, например, из самых практических соображений поступает мистер Джозеф Конрад в «Лорде Джиме»,— тогда это создает определенную глубину, субъективную реальность, какой ни за что не добиться, если занять позицию той холодной, почти нарочитой беспристрастности, которая свойственна, скажем, произведениям мистера Джона Голсуорси. И в некоторых случаях вся прелесть романа, все мастерство писателя именно в таких отступлениях, свидетельством чему романы «Элизабет и ее немецкий садик» и «Элизабет в Рюгене».

Итак, я все время яростно нападаю на то, что пагубно для романа и ограничивает его возможности, я за полную свободу развития его формы и устремлений; но, кроме того, мне хочется

поговорить о романе вообще, о том, как, если это практически возможно, его следует ограничивать. Определить, что такое роман,— задача отнюдь не из легких. Его не создавали по заранее выработанным правилам. Роман — это явление, которое глубоко вросло в современную жизнь, на него возложена такая огромная ответственность, он достигает таких результатов, каких не могли предвидеть его создатели. В большинстве своем выдающиеся творения человека постепенно стали играть совсем не ту роль, которая им предназначалась. Вспомним, к примеру, каким источником вдохновения, эмоций, эстетических чувств стал потом крестовидный абрис готического собора, и подумаем еще о том, что в свое время никто не мог себе представить, какой восторг и восхищение будут вызывать у потомков беломраморные статуи античной Греции и Рима, утратившие с годами краски, которыми покрывали их творцы. Старинную мебель и вышивки мы воспринимаем сейчас и ценим как произведения искусства, а ведь те мастера, что их создавали, видели в них только предметы обстановки. И роман, без сомнения, вырос из обычной сказки, из любви к сказке, свойственной и старым и малым — всем на свете. Понадобилось немало времени, чтобы создали роман о жизни обычных людей с достоверными и разумными поступками в отличие от рыцарского романа о сказочных существах, которых автор откровенно наделяет блеском, дивным очарованием, изображает в радужных красках и которые живут в мире не столь суровом, как наш, и полном чудес. Роман — это произведение, не допускающее — во всяком случае, оно не должно допускать — явного вымысла. Автор берет на себя задачу показать вам обстановку и людей не менее реальных, чем те, которых вы постоянно видите в омнибусах. Мне думается, что можно создавать романы, преследующие эту и только эту цель. Такой роман может служить вам развлечением, вот как если бы вы смотрели на улицу из окна или слушали легкую музыку. Но почти всегда роман — нечто большее, и его воздействие гораздо значительнее. В романе содержится определенная мораль. У читателя остается впечатление не только от описываемых событий, но и от поступков, которые представлены в привлекательном и непривлекательном свете. Может статься, что мораль эта в конечном счете неубедительна, а впечатления поверхностны, тем не менее они неизбежно присущи любому роману. Даже если писатель стремится к объективности или претендует на нее, все-таки, помимо его воли, герои его становятся своего рода образцами, а идеи романа, как вам известно, наводят на всевозможные размышления. Чем выше мастерство, чем убедительнее приемы, тем большую пищу для размышлений дает автор.

И кроме того, писателю не удается скрыть свое отношение к тому или иному герою: поступки одного он одобряет, восхищается ими, поступки другого — порицает и осуждает. Я думаю, мистер

Беннет, например, не поставил бы этого себе в заслугу, но беспристрастному читателю очевидно, что своего Карда он любит всей душой и восхищается им, как Ричардсон[10] восхищался сэром Чарлзом Грандисоном, или что миссис Хамфри Уорд[11] находит свою Марселлу прелестной и весьма достойной юной особой. И мне думается, именно поэтому роман — это не просто изложение вымышленных событий, но и разбор, оценка этих событий, и следовательно, мыслей, идей, которые вызвали эти события к жизни, и что в этом заключается истинная и все возрастающая ценность романа — или, чтобы не вызывать нареканий, скажем, пожалуй, так: в этом истинное и все возрастающее значение романа и писателя в жизни современного общества.

Я не сделаю открытия, заметив, что роман, как и драма, служит могучим орудием нравственного воздействия. В Англии это понимают с тех самых пор, как роман занял свое место среди прочих явлений в жизни общества. Это признают одинаково и писатели, и читатели, и даже те, кто никогда и ни при каких обстоятельствах романов не читает. Ричардсон писал с целью сугубо назидательной, а «Том Джонс» — сильный и действенный призыв быть милосердными и снисходительными к тем, кто пошел в жизни неверным путем. Но, если не считать Фильдинга и сделать еще некоторые исключения, неизбежные при критических обобщениях, все-таки нужно признать, что существует определенное различие между романом прошлого и, позвольте его так назвать, современным романом. Это различие отражает изменение в общественной мысли. Оно состоит в том, что прежних установившихся взглядов на принципы морали и нормы поведения сейчас нет и в помине. Не то чтобы прежде в этих вопросах существовало полное единодушие — огромные разногласия наблюдались всегда,— просто в те времена свои взгляды отстаивали настойчиво, убежденно, безоговорочно, в наши дни такого уже не встретишь. <...> Люди самых разных убеждений — католики, протестанты, атеисты, кто угодно — твердо знали, что добро есть добро, а зло есть зло, что мир делится на хороших и дурных; хороших нужно любить, помогать им, восхищаться ими, а дурных — так повелевает добродетель — нужно обличать, можно даже и лгать им, подавлять, не стесняясь в средствах, дабы восторжествовать над пороком. Таков был дух времени. Роман отражал этот незыблемый дух, и наивысшее проявление человеколюбия в романе заключалось в том, чтобы показать, как порой под личиной негодяя кроется истинное и редкое благородство и, наоборот, за внешностью святого прячется лицемер. В то время не умели подходить к человеческим достоинствам и добродетелям с глубоко укоренившимися сомнениями, критической оценкой и одновременно с терпимостью, какие свойственны большинству людей в наши дни.

Поэтому читатель той поры, как и нынешний читатель в провинциальных английских городках, судил о романе исходя из

убеждений, которые ему привили семья и священник — пастор или католический патер. Если эти убеждения совпадали с идеей романа, то читатель роман одобрял, если же нет,— осуждал, и подчас с изрядным пылом. Роман, если его безусловно и безоговорочно не придавали анафеме как нечто совсем ненужное и вызывающее брожение умов, рассматривали всего лишь как проводник идей, внушенных пастором, или патером, или каким-нибудь иным наставником. Роман утверждал догму, которой нужно было следовать, и ему позволяли смиренно свидетельствовать в ее пользу. Роман оценивали положительно, если он отвечал высоким взглядам мистера Чедбэнда[12]; его объявляли никуда не годным, если он не нравился мистеру Чедбэнду. И только перешагнув через трупы таких вот негодующих и разоблаченных чедбэндов, роман сможет вырваться из оков унизительного рабства.

Что же до противоречий между авторитетами и теми, кто их критикует, то это извечные противоречия человеческого общества. <...> И сейчас, в период, когда общество крепнет и растет, мы одновременно наблюдаем, как мысль высвобождается из-под гнета и рвется вперед, мы переживаем небывалый расцвет мысли — такого еще не знала история. Жестокой критике подвергаются самые устои человеческой жизни, все взгляды, нормы и правила поведения. И роман неизбежно в меру своей искренности и возможностей должен отражать происходящее и деятельно способствовать исканиям и бесчисленным переменам, которые порождает наш бурный и творческий век.

Я вовсе не хочу сказать, что роман непременно от начала и до конца насыщен мотивами этих обширных и чудодейственных противоречий. Просто роман — неотъемлемая часть конфликтов современности. Сущность великой революции мысли, которую мы сейчас переживаем, революции, философским аспектом которой является возрождение и провозглашение номинализма[13] под именем прагматизма, состоит в том, что она утверждает значительность индивидуальной инстанции в противовес обобщению. Все наши социальные, политические, моральные проблемы рассматриваются в духе нового, в духе поиска и эксперимента, которому чужды отвлеченный подход и правила дедукции. Мы все яснее и яснее понимаем, например, что изучение социальной структуры — дело пустое и бессмысленное, если не подходить к нему как к изучению связей и взаимодействия отдельных личностей, которыми движут самые различные побуждения, которых связывают старые традиции и увлекают порывы, порождаемые обстановкой напряженных умственных исканий. И все наши представления об отношениях человека с человеком, о справедливости, о том, что разумно и необходимо с точки зрения общества, остаются неприемлемыми, негодными; они могут оказаться бесполезными или даже причинять вред, как платье не по мерке, как тесная обувь.

И вот здесь приходят на помощь достоинства и возможности

современного романа. Мне кажется, только роман дает нам возможность обсуждать большинство проблем, которые сейчас грозной силой в несметном числе встают перед нами. Почти каждая из них в основе своей проблема психологическая, и не просто психологическая, а такая, существом которой является понятие «индивидуальность». Разбираться в большинстве этих вопросов с помощью каких-то определенных приемов или обобщений — все равно, что ставить кордон в джунглях. Охота начинается лишь тогда, когда кордон позади и вы углубились в самую чащу.

Возьмем, к примеру, целый клубок противоречий, порожденных тем, что наш государственный аппарат все время усложняется. Где только можно, мы насаждаем чиновников, и лишь за последние несколько лет возникло множество новых областей, в которых повседневная жизнь человека тесно связана с канцелярщиной. Однако мы все еще не даем себе труда разобраться в любопытных изменениях, которые происходят в том или ином человеке, когда его выделяют из общей толпы, наделяют полномочиями, обязанностями и уставами и если даже не заставляют облечься в мундир, то заставляют по-казенному мыслить. Это явление представляет очевидный, глубокий и все возрастающий интерес в плане общественном и личном. И если говорить о процессе общественной и политической консолидации, который продолжается вот уже четверть века, то сейчас он явно обретает все большую и большую интенсивность, и зачастую энергичные, весьма достойные и более или менее благодушные люди, чья политическая деятельность, явная или закулисная, ведет к подобным изменениям, даже не подозревают, что окончательное решение этой проблемы всецело зависит от взаимосвязи между государством, с одной стороны, и слабыми, нерешительными, совсем не похожими друг на друга человеческими существами — с другой. Эти люди считают, что любого юнца-племянника можно превратить в чиновника того типа, который их устраивает,— в некое сочетание богоподобной добродетели, ума и безотказной механической способности подчиняться. И только роман, по-моему, предоставляет нам возможность убедить людей, что такая точка зрения неоправданна, и выступить с разумной и действенной критикой государственного аппарата, ведущей к плодотворному анализу его деятельности и к оздоровлению и очищению всей официальной сферы вообще. Однако роман еще не повел наступления на эту сторону нашей жизни и не показал пестрой игры человеческих устремлений, которые ей присущи.

Есть у нас, правда, образ Бамбла, портрет невежественного мелкого чиновника, написанный мастерски и беспощадно. Английскому читателю достаточно одной этой фигуры, чтобы увидеть в истинном свете, кто осуществлял положения Закона о бедных. Это пример того, как благие намерения и псевдонаучные взгляды на общество облекаются в плоть и кровь бездарного, самонадеян-

ного, наглого невежды. Один этот образ сделал больше, чем сто Королевских Комиссий. По сути дела, Диккенс говорит: вырабатывайте какие угодно меры, а что в них толку, если такой Бамбл претворяет их в жизнь. Но Бамбл — почти единичный литературный пример. Мы склонны забывать, что этот чиновник воплотил в себе всего лишь одну черту бюрократической системы, и поэтому часто усматриваем в нем изображение чиновничества вообще, и едва лишь муниципалитет в каком-то городке затеет спор о целесообразности электрического освещения улиц, как тот или иной противник принимается яростно обвинять его в бамблеризме. На плечи Бамбла возложили непосильную ношу, и мы ждем, что современный роман создаст множество других образов, которые станут в один ряд с Бамблом, показывая различные стороны и черты этой сложнейшей проблемы — бюрократизма. Бамбл — непревзойденное воплощение тупости и жестокости, которые проявляет чиновник, не понимающий своих обязанностей. Я бы всякому кандидату на должность управляющего работным домом устраивал суровый экзамен по «Оливеру Твисту». Но я не требую от писателя только карикатуры или сатиры. Нужно показать все стороны государственной службы, показать, как она подчас нелепа и порочна, как может изуродовать человека, какое порождает в нем тщеславие, но нельзя забывать и про надежды, которые на нее возлагают, плодотворную деятельность, присущую ей, удовлетворение, которое она приносит, ее цели служения обществу и ее благородное назначение. Мне могут ответить, что я предъявляю непомерные требования, что нельзя ждать от наших романов и романистов столь глубокого проникновения в суть вещей, такого мастерства. Тем хуже для нас, и я не отступлюсь от своего утверждения. Сложной общественной системе наших дней не обойтись без романа, обладающего именно такими качествами, только такой роман сумеет проложить путь взаимопониманию между людьми, раскрыть по-настоящему существо человеческих отношений. Успехи цивилизации в конечном счете зависят от такого взаимопонимания и от естественной терпимости и доброжелательности. Если мы не в силах вызвать у людей большой интерес друг к другу, более настойчивое стремление разобраться друг в друге, указывать друг другу на недостатки, создать более разумные связи, чем те, что существуют в наши дни, если нельзя добиться, чтобы общественные классы научились соразмерять свои потребности, делиться опытом, проявлять взаимное уважение и доброжелательность,— значит, нам никогда не побороть нынешних противоречий, не справиться со своей неустроенностью, а трудности человеческого существования останутся такими же, как и сейчас, когда они напоминают глыбы огромной лавины, которая с грохотом несется по склону горы. И в великом деле просвещения и объединения людей именно роману, по-моему, дано многое наметить и многое совершить.

На все это вы можете ответить так: мы принимаем главную посылку, но почему только художественная проза должна играть главную роль в этом неизбежном процессе объединения человечества на, так сказать, дружественных началах? Не большую ли пользу принесет, скажем, биографический и автобиографический жанр? Разве нет у нас поэзии или, наконец, драматургии?

Что касается театра, то я считаю его превосходной и действенной формой творчества, которая открывает перед зрителем доходчивые и захватывающие ситуации, но, по-моему, хотя драма дает возможность высказывать необычные суждения, будоражить мысль (мистер Шоу, например, в совершенстве владеет этим приемом), она мало что делает для развития наших интересов, мало что добавляет к идеям, движущим нами. И если рассматривать театр как средство высказывать необычные суждения и будоражить мысль, то, по-моему, это довольно-таки сложное и дорогостоящее средство. С таким же успехом можно вооружиться карандашом и повсюду на стенах писать какие угодно оригинальные высказывания. Драма оказывает на нас сильное воздействие, но это, на мой взгляд, слишком объективный метод воздействия, она не может по-настоящему влиять на общество, а ведь именно такова, мне думается, задача цивилизации — расширять круг человеческих интересов, добиваться истинного взаимопонимания между людьми. Если сопоставить произведения биографического и автобиографического характера с романом, то на первый взгляд — следует это признать — роман проигрывает. Вы можете сказать: к чему нам все эти плоды писательского воображения, эти вымышленные, иллюзорные существа, мнения, поступки, когда есть книги о подлинных событиях, об истинных происшествиях, о реальных людях? И в ответ услышите: «Да, но, по сути дела, это далеко не так». Ведь именно из-за того, что биографическое произведение описывает подлинных людей и подлинные события, из-за того, что оно стремится затронуть вопросы, которым суждено еще долго волновать читателя, и рассчитывает на интерес современников, переживших героя, именно поэтому такое произведение не может быть по-настоящему ценным и правдивым. Оно совершенно искажает истину и делает это самым опасным способом — замалчивая ее. Представьте себе Гладстона — какая это, наверное, была могучая, необычайная, удивительная натура, и вспомните «Жизнь Гладстона» лорда Морли, этот холодный, величественный портрет. Жизни там нет и в помине, это скорее набальзамированные останки: ни чувств, ни переживаний, ни страстей, внутренности — и те аккуратно удалены. Во всех биографических произведениях есть что-то от некролога, какой-то холод и почтительность; что же касается автобиографии, то хотя человеку дано раскрыть душу тысячами всевозможных путей, подчас неосознанно, никому не дано разобраться в самом себе и познать самого себя. Этот жанр если уж и

удается, то лишь хвастунам и лжецам по природе, всяким вашим челлини с неподдельным восхищением. Кроме того, роману неведомы ни крайняя скованность автобиографии, ни связывающая по рукам и по ногам ответственность биографа. Роман — произведение свободное, независимое. Его персонажи придуманы, созданы воображением, и их можно описывать, не утаивая своих мыслей. Поскольку вы их сами придумали, вы знаете, что они никак не воспрепятствуют полету вашей творческой фантазии, и они выходят гораздо убедительнее, чем подлинные люди и события. Успех и неуспех романа зависит от того, усомнится ли читатель в его жизненной правде или поверит в нее. А в исторических, биографических произведениях, Синих книгах и других вещах подобного рода единственная правда, какую можно найти,— это сухие факты.

Теперь вы знаете требования, которые я предъявляю к роману: он должен быть посредником между различными слоями общества, проводником идей взаимопонимания, методом самопознания, кодексом морали, он должен служить для обмена мнениями, быть творцом добрых обычаев, критиковать законы и институты, социальные догмы и идеи. Роман должен стать домашней исповедальней, просвещать, ронять зерна, из которых развивается плодотворное стремление познать самого себя. Позвольте мне здесь высказать свою точку зрения с предельной ясностью. Я вовсе не хочу сказать, что романист должен взять на себя задачи какого-то учителя, проповедника с пером в руке и наставлять людей, во что им верить и как поступать. Роман — это не новая разновидность амвона, да и человечество уже не на том уровне, когда над людьми властвуют проповеди и догмы. Но писатель станет самым всесильным из художников, ведь ему предстоит давать советы, создавать образцы, обсуждать, анализировать, внушать и всесторонне освещать то, что поистине прекрасно. Он будет не поучать, а убеждать, призывать, доказывать и объяснять. Высказав свою точку зрения, я подвел вас к требованию, которое сейчас изложу: романисту должна быть предоставлена полная свобода выбора темы, жизненного явления и литературных приемов; или, если я вправе выступать от имени других писателей, вернее было бы сказать, что мы не предъявляем требований, а сообщаем о своих намерениях. Мы приложим все силы, чтобы всесторонне и правдиво показывать жизнь. Мы намерены заняться проблемами общества, религии, политики. Мы не можем воссоздавать образы людей, не располагая этой свободой, этим неограниченным полем деятельности. Какой смысл писать о людях, если нельзя беспрепятственно обсуждать религиозные верования и институты, влияющие на эти верования или, наоборот, не умеющие оказать на них влияния. Какой толк изображать любовь, верность, измены, размолвки, если нельзя остановить взгляд на различиях темперамента и природных свойствах человека, на глубоких страстях и страданиях, что порож-

дают столько бурь в жизни людей. Мы займемся всеми этими проблемами, и, чтобы преградить путь развитию воинствующего романа, понадобятся куда более серьезные препятствия, чем недовольство провинциальных библиотекарей, осуждение со стороны некоторых влиятельных персон, издевательские шуточки одной газеты и упорное молчание другой. Мы будем писать обо всем. О делах, о финансах, о политике, о неравенстве, о претенциозности, о приличиях, о нарушении приличий, и мы добьемся того, что всякое притворство и нескончаемый обман будут сметены с лица земли чистым и свежим ветром наших разоблачений. Мы будем писать о возможностях, которые не используют, о красоте, которую не замечают, писать обо всем этом, пока перед людьми не откроются бесчисленные пути к новой жизни. Мы обратимся к юным, любознательным, исполненным надежд с призывом бороться против рутины, спеси и осторожности. И жизнь сойдет на страницы романа еще до того, как будет достигнута наша цель.

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ «СЕМЬ ЗНАМЕНИТЫХ РОМАНОВ» [14]

(Отрывок)

Мистер Кнопф попросил меня написать предисловие к этому сборнику моих фантастических повестей. Они помещены в хронологическом порядке, но позвольте мне сразу предупредить тех, кто не знаком пока ни с одной из моих вещей, что им, вероятно, приятней всего будет начать с «Человека-невидимки» или с «Борьбы миров». В «Машине времени» суховато написано то, что связано с четвертым измерением, а «Остров доктора Моро» оставляет по себе довольно тяжелое чувство.

Эти повести сравнивали с произведениями Жюля Верна; литературные обозреватели склонны были даже когда-то называть меня английским Жюлем Верном. На самом деле нет решительно никакого литературного сходства между предсказанием будущего у великого француза и этими фантазиями. В его произведениях речь почти всегда идет о вполне осуществимых изобретениях и открытиях, и в некоторых случаях он замечательно предвосхитил действительность. Его романы вызвали практический интерес: он верил, что описанное им будет изобретено. Он помогал своему читателю освоиться с будущим изобретением и понять, какие оно будет иметь последствия — забавные, волнующие или вредные. Многие из его предсказаний осуществились. Но мои повести, собранные здесь, не претендуют на достоверность; это фантазии совсем другого толка. Они принадлежат к тому же литературному роду, что и «Золотой осел» Апулея, «Истинные истории» Лукиана, «Петер Шлемиль» [15] и «Франкенштейн» [16]. Сюда же относятся некоторые восхитительные выдумки Дэвида Гарнета [17], например

«Леди, ставшая лисицей». Все это фантазии, их авторы не ставят себе целью говорить о том, что на деле может случиться: эти книги ровно настолько же убедительны, насколько убедителен хороший, захватывающий сон. Они завладевают нами благодаря художественной иллюзии, а не доказательной аргументации, и стоит закрыть книгу и трезво поразмыслить, как понимаешь, что все это никогда не случится.

Интерес во всех историях подобного типа поддерживается не самой выдумкой, а нефантастическими элементами. Эти истории обращены к чувствам читателя точно так же, как и романы, «пробуждающие сострадание». Фантастический элемент — о необычных ли частностях идет речь или о необычном мире — используется только для того, чтобы оттенить и усилить обычное наше чувство удивления, страха или смущения. Сама по себе фантастическая находка — ничто, и когда за этот род литературы берутся неумелые писатели, не понимающие этого главного принципа, у них получается нечто невообразимо глупое и экстравагантное. Всякий может придумать людей наизнанку, антигравитацию или миры вроде гантелей. Интерес возникает, когда все это переводится на язык повседневности и все прочие чудеса начисто отметаются. Тогда рассказ становится человечным <...>.

<...> Ни в одной книге я не мог уйти от жизни в целом, сосредоточив внимание исключительно на индивидуальных переживаниях. От современных критиков я отличаюсь тем, что нахожу эти стороны неразъединимыми <...>.

ДЖОН ГОЛСУОРСИ
(1867—1933)

Джон Голсуорси — романист, новеллист, драматург. На протяжении всего своего творческого пути Голсуорси последовательно отстаивал реалистические принципы искусства. В творчестве писателя выделяются два периода: 1-й — с 1897 по 1917 г., 2-й — с 1917 по 1933 г.

Свой творческий путь Голсуорси начал как новеллист (сб. «Человек из Девона», 1901). В первый период созданы его романы «Остров фарисеев» (1904) и «Собственник» (1906), характеризующиеся особой остротой критицизма и сатирическим звучанием.

Голсуорси правдиво изображает английскую действительность, показывает моральное и духовное оскудение правящего класса, усиление «форсайтизма» — чувства собственности, которое является определяющим для буржуазии. Писатель внес огромный вклад в развитие английского критического реализма. Стремясь возродить эпическую широту охвата действительности, писатель разрабатывает новую художественную форму, соответствующую потребностям времени — форму «эпического цикла» («Сага о Форсайтах»). Для реализма Голсуорси свойственно обличение лицемерия буржуазного мира с этических позиций. В некоторых произведениях художник приходит к компромиссному разрешению конфликтов эпохи. Большое место в его творчестве занимает тема искусства. Писатель искренне верит в силу искусства, надеется, что его благотворное влияние поможет победить «форсайтизм» в душах людей. Эстетические принципы писателя получили

воплощение в ряде статей («Аллегория о писателе», 1909; «Туманные мысли об искусстве», 1911, и др.»).

Писатель отмечал большое влияние, оказанное на его творчество русскими писателями И. С. Тургеневым и Л. Н. Толстым, которых он называл своими учителями.

НА ОТДЫХЕ[1]

Завеса, меняющая цвет при переходе от утра к дню, от ночи к утру,— завеса, которая никогда не поднимается, висит над темным горизонтом.

На черный берег под черным небом в редких звездах взлетает западный ветер, полный какого-то тревожащего запаха, как в те времена, когда человека еще не было на земле. Он поет ту же тревожащую песнь, какую слышал первый человек. И сюда, на этот черный берег, человек пришел среди сотен других, изо всей мочи стараясь отдохнуть и развлечься. Здесь, в театре ночи, он воздвиг свой театр, навесил занавес из парусины и зажег вокруг огни, чтобы как можно лучше видеть себя и себе подобных и не видеть обступающей его со всех сторон тьмы. Здесь он собрал певцов и посадил оркестр, вооруженный шумными трубами, чтобы заглушать тревожащий шепот ветра. А позади своего театра он зажег костер, своим дымом заглушающий запах моря, который так тревожит сердце.

Представители обоего пола, явившиеся из домов, где они спят плотной кучей, теснятся поближе к своей музыке. Отблески света играют на лицах, внимательных, бледных, неподвижных и более выразительных, чем кругло затесанные деревяшки с нарисованными карандашом кружками вместо глаз. И всякий раз, когда шумы прекращаются, они хлопают в ладоши, как бы желая сказать: «Начинайте опять, шумы! Не оставляйте меня наедине с безмолвием и вздохами ночи».

Люди вертятся в танцевальном кругу, разбившись на кучки, и каждая из этих кучек как будто говорит: «Разговаривайте, смейтесь — я на отдыхе!»

Таков отдых человека от непрерывного труда, заполняющего его часы; этого отдыха он ждал целый год и будет вспоминать его до следующего. Он прогуливается, разговаривая и смеясь, вокруг своего шатра на берегу моря, и даже не взглянет на шатер ночи, где звезды танцуют под музыку ветра. Он давно обнаружил, что не может глядеть в загадочное, ироническое лицо матери-природы, склоняющееся над ним во мраке, и со стоном укрыл свою голову полой одежды. Перед ней одной, породившей его, он робеет, не смея бросить ей вызов. А поскольку сердце человека — даже самое слабое — полно мужества и гордости, он заключил с самим собой договор. «Природа? Нет никакой природы! Я не могу без страха смотреть в лицо тому, чего не понимаю, а если я не могу без страха смотреть на что-либо, я не хочу об этом думать, и, значит, это

для меня не существует. Таким образом, нет ничего, что я не мог бы встретить лицом к лицу без страха. И как бы я это ни отрицал, я именно потому теснюсь в своем шатре, под своими огнями, и поднимаю шум наперекор вздохам, молчанию и черноте ночи».

Вдалеке от темного моря и зеленых лугов стоят рядами дома с освещенными окнами, они все теснее скучиваются вокруг залитого огнями вокзала, где, подобно нитям паутины, сходятся рельсовые пути, бегущие от простора спящих полей, болотистых низин, окутанных дымкой холмов, темных деревьев и лунно-бледных вод, обрамленных камышами. Эти рельсы пролегли по всей земле и связывают дома человека в одну большую сеть, чтобы он никогда не оставался наедине с самим собой. Ибо ничто так не страшит человека, как одиночество. В одиночестве он слышит голос Той, которую он не способен понять: «Ах, как ты еще мал, мой маленький человек!» И он видит Ее улыбку, ироническую улыбку вечера над землею и морем. В одиночестве он чувствует себя таким жалким и маленьким; ибо одиночество — это молчание, а молчание — это ирония, которой он не выносит даже у Той, что породила его.

И вот он не заботится ни о своей красоте, ни о своей силе, не стремится быть чистым и благородным. У него одна забота: не быть одиноким. Всему своему потомству он с первого дня твердит одно и то же наставление: «Страшитесь Ее! Избегайте Ее! Не смотрите на Нее! Стройте города! Побольше городов! В них вы сможете разговаривать и слушать болтовню других! Набивайтесь в города: там ваши глаза на побелевших лицах никогда не увидят Ее! Замазывайте каждую щель в ваших домах, чтобы молчание или одиночество ни на минуту не могло посетить вас. А если вдруг вы почувствуете себя одинокими в городских парках, не ложитесь на спину, ибо тогда вы увидите безмятежный солнечный свет на листьях, спокойные облака, птиц, укрывающих одиночество под своими крыльями; но не ложитесь и лицом вниз, ибо тогда вы почуете запах земли, услышите легкий шум и одну минуту будете жить жизнью всех этих крошечных существ, что копошатся в истоптанной траве. Бегите от таких зрелищ, запахов и звуков, дабы страх, а то и ужас перед своей участью не посетил вас. Бегите на улицы, бегите в дома ваших соседей, болтайте и бодритесь! А когда придет время и ваши ноги, мозг и языки устанут, тогда спите! Ибо наряду с наркотиком товарищества вам дан наркотик сна! А когда вы на отдыхе все время предоставлены самому себе, будьте начеку! Удел тех немногих среди вас, кто вынужден жить уединенно, ловя рыбу в море, перегоняя стада овец по зеленым холмам, охраняя живописную дикость ваших лесов и возделывая пустынные земли, на какой-то миг может показаться вам завидным. Будьте уверены, что это не так; эта мысль пришла к вам из книг! Идите туда, где, сбившись тесными толпами, вы сможете избегать Ее, хотя ночи там ясны и солнце греет жарко, ветер с моря пахнет солью, а ветер с берега — сеном. Страшитесь Ее! Бегите от Нее! Прячь-

тесь от Ее улыбки, которая как бы говорит: «Когда-то ты не отказывался от меня и был молодцом. Ты смотрел мне в глаза и был в меру доверчив, учился не хныкать, оказавшись в темноте, не хихикать, не гримасничать и не болтать без умолку, быть мужественным, думать самостоятельно — и ты был доволен. А теперь ты ушел от меня и стал жалким кокни. Но как бы ты ни храбрился, как бы ни остерегался меня, я все равно возьму тебя снова!» Страшитесь Ее! Стройте города, побольше городов!»

Таков наказ, который человек дает каждому своему отпрыску с первого дня его рождения. И урок не пропадает даром для его неограниченного потомства. Из многотысячной толпы, собравшейся здесь на отдых из переполненных зловонных городов, ни один не откололся, чтобы хоть минуту провести наедине со своей тенью, с ветром и звездами на этом темном берегу. Воздух наполнен смехом, несмолкаемой болтовней, песнями, пиликаньем и рукоплесканиями; и так будет в течение всего этого «отдыха».

И кто же настолько глуп, чтобы утверждать, будто человеку не следует разговаривать, смеяться и хлопать в ладоши! Кто настолько слеп, чтобы не видеть, что все это — лишь противоядие против зол, которые принес ему его великий страх перед природой? Круг пустых лиц и любопытных глаз, сомкнувшийся вокруг этого худосочного певца с разбитым голосом, или того, дебелого, с голосом, как у медной трубы,— не пример ли это Ее иронии? «Так вот какое лекарство ты себе состряпал, мой малыш, чтобы заглушить боль опаленной лихорадкой души! Браво! Только, если б ты не ушел от меня, не было бы и лихорадки! Ее нет ни в ветре, ни в звездах, ни в ритме волн морских, ее нет ни в молодой поросли, ни в опавших листьях; ее не найти на всех бесчисленных моих путях. Лихорадка — это страх, и тебя одного, мой беспокойный человек, треплет она. Вот почему, даже на отдыхе, ты стоишь больной, в толпе себе подобных, глотаешь придуманные тобой гомеопатические лекарства!..»

Представление закончилось. Шумные трубы стихли, огни гаснут, и человек остается на черном берегу, где не на что смотреть — разве только на небо, и ничего не слышно, кроме волн, плещущих на море, как крылья. И сразу, по трое, по четверо, люди разбегаются по домам, лишь бы ни на секунду не увидеть Ее лица с этой невыносимой для них улыбкой.

НЕСКОЛЬКО ТРЮИЗМОВ ПО ПОВОДУ ДРАМАТУРГИИ[2]

(Отрывок)

Драматическое произведение нужно строить так, чтобы смысл его возвышался над ним наподобие шпиля. Во всяком отборе и расположении жизненного материала заключено нравоучение, и дело драматурга — так отобрать и расположить свой материал,

чтобы это нравоучение было на ярком свету. Такое нравоучение излучают «Лир», «Гамлет», «Макбет». Но не таковы нравоучения в большей части современных пьес. В рядовой пьесе в наше время (как, вероятно, и во все времена) нравоучение — это победа (причем победа любой ценой) того, что сегодня считается добром, над тем, что сегодня считается злом.

Порочная привычка выводить эти фальшивые нравоучения насквозь пропитала современную драматургию; снизила ее мастерство, гуманность и значительность; заразила драматургов, актеров, публику, критиков; непомерное количество пьес превратила из картин в карикатуры. Драматургия, живущая под сенью фальшивых нравоучений, разучивается быть свободной и прекрасной, разучивается так основательно, что даже начинает этим гордиться. <...>

Сюжет! Хороший сюжет — это крепкое здание, медленно вырастающее из воздействия обстоятельств на характеры, а характеров — на обстоятельства, в окружающей атмосфере идеи. Лучший сюжет — это человек; может быть, не всегда понятно, почему это так, ибо не всегда удается полностью понять идею, внутри которой он родился; но все же ясно, что он хороший сюжет. Он органичен. Такой же должна быть хорошая пьеса. Хорошие сюжеты не создаются одним рассудком: они возникают от первородного греха, четкого замысла и инстинктивного умения отбирать то, что способствует его выявлению. <...>

<...> Подлинное драматическое действие — это поступки персонажей, как бы и неожиданные, на самом же деле вытекающие из предыдущих их поступков. Нельзя давать публике догадываться о том, что будет дальше; но следует дать ей почувствовать, что поступки персонажей соответствуют их характеру и вытекают из предшествующих, уже известных зрителю поступков... других персонажей пьесы. Пристегивая характер к сюжету, вместо того чтобы пристегивать сюжет к характерам, драматург совершает тягчайший грех.

Диалог! Хороший диалог — это опять-таки характер. И написан он должен быть так, чтобы зрителю все время было интересно. Хороший диалог редко встречается в пьесах по той простой причине, что писать его очень трудно: драматург не только должен знать, что именно интересно зрителю, он еще должен так безошибочно чувствовать характер, чтобы страдать, когда его детища говорят не то, что им положено, негодовать, когда они произносят слова ради слов, морщиться, когда они позволяют себе «эффектные» реплики.

Писать хороший драматический диалог — это суровое искусство, здесь автор не дает себе ни малейшей поблажки, он стонет от каждой фразы, необходимой только для поворота действия, изымает все шутки и парадоксы, несовместимые с характером персонажа, полагаясь на то, что юмор и пафос придут в пьесу от смеха

и слез самой жизни. Хороший диалог с начала до конца — ручная работа, как хорошее кружево: он прозрачный, тонкий, и каждая нитка в нем содействует гармоничности и силе рисунка, которому все должно быть подчинено.

Но хороший диалог — это еще и внутреннее действие. Отрывая диалог от внутреннего действия, то есть от развития событий, или уводя его в сторону событий, не имеющих значения для обрисовки характера, драматург сводит на нет всю свою работу: он может написать приятный разговор, но это не будет значить, что он написал пьесу. А насилуя характеры в угоду сюжету или нравоучению, он поступается главным — верностью жизни, которая одна только и придает пьесе высокое качество ручной работы. <...>

<...> Подлинный драматург свободно и неограниченно проявляет свою индивидуальность в самом выборе темы, крупной или мелкой; но когда тема и характеры выбраны, он становится справедливым, мягким, сдержанным, он не утоляет свою жажду похвал за счет своих детищ и не использует их как марионеток для того, чтобы посмеяться над публикой. <...>

Сюжет, действие, характеры, диалог! Но есть и еще один повод для трюизма. Аромат! Свойство неосязаемое, еще менее уловимое, чем запах цветка, совсем особенное и до крайности необходимое во всяком произведении искусства! Это то легкое, пряное дуновение, которое исходит от пьесы и составляет ее сущность так же, как кофеин составляет сущность кофе. Словом, это душа драматурга, присутствующая в пьесе в летучем состоянии, так что никто не может точно сказать, что она вот тут-то или там-то. Это отличительное свойство пьесы, накладывающее на нее печать неповторимости,— единственное, над чем драматург не может работать, ибо оно за пределами его сознания. У человека может быть много разных настроений, но душа у него одна, и эту свою душу он неуловимо, бессознательно вкладывает во все свое творчество. Она проявляется сильнее или слабее в зависимости от подъема или спада его душевных сил, но измениться она не может, как не может каштан превратиться в дуб. <...>

И еще один трюизм. Сейчас модно противопоставлять одну форму драмы другой: превозносить драму реалистическую в ущерб эпической, эпическую — для умаления фантастической... Толку от этого мало. Смысл, красоту, правду и иронию жизни можно раскрыть во всех этих формах. Каким бы методом ни действовать, вúдение жизни и человека может быть одинаково острым и верным, и пьеса мóжет получиться одинаково правдивой и вдохновляющей, давать людям радость и будить их мысль: весь вопрос в том, достаточно ли хорошо она сделана... <...>

ТУМАННЫЕ МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ[3]

(Отрывок)

<...> Я думал о том, что же такое искусство? Ибо мне было ясно, что прежде чем думать о нем, следует его определить. Подавленный трудностью этой задачи, я и вовсе перестал было думать. А потом в голове у меня стали медленно складываться такие слова:

«Искусство — это образное выражение человеческой энергии, которое, конкретизируя чувства и восприятия, может вызвать у человека безличные эмоции и тем самым приобщить его ко всему окружающему миру. А величайшее искусство — то, которое вызывает самые сильные безличные эмоции у самого совершенного человека».

Безличные эмоции! А что я хочу этим сказать? — думал я. Наверно, вот что: если то, на что я смотрю, внушает мне те или иные активные или направленные импульсы — это не искусство; если интерес к нему хотя бы на короткое мгновение вытесняет у меня интерес к самому себе — это искусство. <...>

Значит, думал я, Искусство — это то, что мы слышим, читаем или на что смотрим, не испытывая направленных импульсов, но ощущая теплый, бессознательный трепет. А что есть величайшее искусство, я, хоть убей, не могу определить, не представив себе совершенного человека. Но раз мы никогда не увидим это желанное создание, а если и увидим, то не узнаем,— значит, догматизм изгоняется из наших рассуждений и «академическое» для нас мертво — еще мертвее, чем каким оставил его Толстой после своего знаменитого трактата «Что такое искусство?». Ибо Толстой, низложив всех старых судей и всяческие академии, утверждает, что величайшее искусство то, которое доступно самому большому числу людей, и тем самым возводит массы в ранг новой Академии или нового судьи, столь же деспотичного и ограниченного, как те, которых он низложил.

Ну вот, думал я, дальше идти в определении того, что есть искусство, я не решаюсь. Но попробую уяснить самому себе, какое же важнейшее свойство позволяет искусству вызывать этот бессознательный трепет, эти безличные эмоции. Называют это свойство Красотой. Неудобное слово! Доказательство не от предпосылки, а от вывода; слишком затасканное слово, слишком двусмысленное; то слишком широкое, то слишком узкое — слово столь скользкое, что добраться до его значения невозможно. И какое опасное слово! Как часто оно заставляет нас обклеивать инородными украшениями то, что в неукрашенном виде было бы искусством! Украшать там, где украшения не нужны, быть лиричным там, где лирика не у места,— это, бесспорно, значит не достигать искусства, а портить его. Но это важнейшее свойство искусства называют также и более удачно, Ритмом. А что такое ритм, как не

таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью; точное соотношение, тайну которого легче всего уловить, наблюдая, как жизнь покидает одушевленное создание, когда необходимое соотношение частей в достаточной мере нарушено. И я согласен с тем, что это ритмическое соотношение частей между собой и частей и целого — иными словами, жизненность — и есть единственное свойство, не отделимое от произведения искусства. Ибо только то, в чем человек чувствует эту ритмическую жизненность, способно увести его от самого себя. <...>

Да, искусство — это великое, всем доступное обновление. Ибо искусство никогда не бывает догматично; оно не защищает себя и не оправдывает — вы можете принять его или отвергнуть. Оно не навязывается тем, кто в нем не нуждается. Оно уважает любой склад характера, любую точку зрения. Но оно своенравно, капризно, как порывы ветра, оно ускользает и не дается в руки, и лишь в отдельные, благословенные мгновения касается наших сердец — ведь часто бывает, что, даже стоя перед величайшими творениями искусства, мы не в состоянии полностью отрешиться от себя! Мы сами не сознаем, когда приходит это отрешение, этот отдых,— и вот его уже и нет! Но когда он приходит, словно некий дух овевает нас прохладными крылами, одаривает нас всех, от мала до велика, сколько кто может вместить,— дух бессмертный и многоликий, как сама жизнь. <...>

<...> Характерная особенность современных искусств — стремление каждого искусства вырваться из собственных границ,— по мнению многих, означает их гибель; на мой же взгляд,— это счастливое предзнаменование. Роман пытается стать пьесой, а пьеса — романом, тот и другая пытаются работать средствами живописи; музыка тщится стать рассказом; поэзия мечтает быть музыкой; живопись претендует на роль философии. Формы, каноны, правила — все плавится в котле: конец застою! <...>

<...> Всякая эпоха хулит себя и превозносит своих предшественников. Это подтверждает неписаная история любого искусства. Возьмите роман, самое молодое из искусств. Разве в эпоху, последовавшую за Фильдингом, не сетовали на то, что писатели изменили традиции плутовского романа, что они пишут не так, как Фильдинг и Смоллет. Еще как сетовали! Лишь очень медленно и наперекор сильному сопротивлению роман в нашей стране принял при Теккерее богатую биографическую форму. Очень медленно и вопреки ожесточенным нападкам он терял эту форму, приобретая большую живость, так что читателю предлагалась, так сказать, уже не историческая констатация мотивов и фактов, а словесные картины событий и лиц, отобранные и расположенные так, чтобы он как бы сам увидел сущность жизни в ее движении. Новый роман вызывает не меньше ламентаций, чем вызывал старый роман, когда он был новым. Вопрос здесь не в том, что лучше, а

что хуже, вопрос — в различии форм, в изменениях, которые диктуются постепенным приспособлением к меняющимся условиям нашей общественной жизни и к все новым и новым открытиям в области мастерства, причем в увлечении этим новым старое и не менее ценное мастерство слишком часто на время утрачивается. Исконные интересы жизни способствуют линии наименьшего сопротивления, все, что нарушает наш покой, вызывает неодобрение и протест. Однако нужно помнить и то, что всякая новинка обычно окружена заманчивым ореолом. В силу этих двух отвлекающих факторов те, кто вырывается из плена старых форм, по всей вероятности, успеют умереть, не дождавшись, пока новые формы, бессознательно ими созданные, займут свое место, высокое или низкое, в мире искусства. Как судить о том, что ново? Мы видели, как от растерянности при встрече с новым делались попытки связать воедино две столь резко отличные друг от друга фигуры, как Ибсен и Бернард Шоу, двух драматургов, у которых, кажется, не найти ни одной общей черты: ни общей традиции, ни общих взглядов, ни малейшего сходства в композиционных и иных технических приемах. И однако современная критика часто ставит их рядом! Они новые. Этого достаточно. Есть и другие, столь же несхожие с ними. Они тоже новые. Своего ярлыка на них еще нет — так давайте наклеим на них чужой! <...>

Реалист и романтик! Просвещение и радость! Вот это правильное сопоставление. Передать что-то новое — рассказать сказку! А форму и тот и другой художник волен избрать любую — натуралистическую, фантастическую, поэтическую, импрессионистическую. Ибо не по форме, а по цели и настроенности своего творчества он будет отнесен к тому или иному течению. Надо сказать, что реалисты — включая реалистическую половину Шекспира, — поскольку они не заботятся в первую очередь о том, чтобы развлечь свою публику, и по сей день сравнительно непопулярны в нашем мире, состоящем преимущественно из людей действия, тех, что инстинктивно отвергают всякое искусство, кроме того, которое развлекает их, не заставляя при этом думать. Ведь думать — значит тратить энергию, которая уже целиком занята; думать — значит заглядывать в себя, а это выбивает из колеи привычных действий. Утверждая, что задача реалиста не столько доставлять радость, сколько просвещать, мы отнюдь не хотим сказать, что в процессе творчества он наслаждается меньше, чем автор сказки, хотя непосредственно и не задается такой целью; и немалой части человечества он тоже доставляет наслаждение. Ибо, даже соглашаясь с тем, что цель (и верный признак) искусства всегда в том, что оно вызывает ответный трепет, безличные эмоции, — обычно забывают о том, что люди, грубо говоря, делятся на тех, в ком искусство не пробуждает любознательности, чей ум не требует удовлетворения до того, как будут затронуты их эмоции; и тех, кто склонен размышлять, а значит, — воспринимая произведение ис-

кусства, должны сперва удовлетворить свой пытливый ум, и лишь после этого оно может взволновать их чувства. Аудиторию реалиста составляют люди второго типа; гораздо более широкую аудиторию романтика — люди первого типа. И в обоих случаях она дополняется горсткой изощренных ценителей, для которых всякое искусство есть стиль и только стиль и которые равно приемлют произведение романтика и реалиста, если оно сделано достаточно хорошо.

Итак, думал я, на мой взгляд, реализм и романтизм в таком толковании — вот две основные категории, на которые можно разделить искусство; но найти примеры того и другого в чистом виде нелегко. Ибо даже у самого убежденного реалиста пробивается романтическая струя, а самому заядлому романтику не всегда удается быть совсем уже нереалистичным. <...>

<...> Немногого стоит философ, по узости своей отвергающий то, что не удовлетворяет его личный вкус. Ни один реалист не может любить романтическое искусство так же, как свое собственное, но когда это искусство верно своим внутренним законам, он должен признать это, если не хочет быть слепым фанатиком. Романтику реализм не доставит удовольствия, но плохо, если он по узости взгляда заключит из этого, что реализм, когда он достигает жизненности, не есть искусство. Ибо что такое искусство, как не совершенное выражение своего «я» в неразрывной связи с миром? И не имеет никакого значения, наделено ли данное «я» даром просветителя или сказочника. Взаимные попреки реалистов и романтиков — это дуэль двух одноглазых, повернувшихся друг к другу слепой стороной. Не умнее ли каждую попытку судить по тем достоинствам, что ей присущи? Если вещь не фальшивая, не искусственная, не вымученная, если она верна себе, верна авторскому замыслу и соразмерна в отношении частей к целому, а значит, *живая*, — тогда, будь она реалистическая или романтическая, во имя справедливости, признайте за ней право на существование! Среди всех видов человеческой деятельности искусство, безусловно, самая свободная, наименее узкая и ограниченная, и оно требует от нас терпимости к любой его форме. Неужели мы будем тратить силы и чернила на осуждение художника только потому, что он не такой, как мы? <...>

ИСКУССТВО И ВОЙНА [4]

(Отрывок)

<...> Искусство — единственное достояние всякой страны, которое обычно уважают и любят даже ее враги. Война — разрушитель, порождение той грани человеческой природы, что враждебна душевному богатству, — может на время парализовать деятельность художников, но может ли она сковать самый дух искусства или прекратить брожение творческого инстинкта? С не-

запамятных времен война была естественным состоянием человечества, однако наряду с войной процветало искусство, отражая чаяния и устремления человека и через бесчисленные выражения индивидуального видения и чувства собирая человеческую жизнь воедино, поскольку безличные эмоции передавались и передаются от сердца к сердцу путями незримыми, как пути ветра, несущего семена и пыльцу растений. Если б можно было увидеть эти несчетные хрупкие мостики, сотканные искусством, паутинки в росе, протянувшиеся над всей лужайкой жизни! Если б мы хоть на минуту могли их увидеть, унылое жужжание сомнений и отчаяния перестало бы смущать наш слух. В силах ли эта война сделать то, чего не сделали миллионы прежних войн? Да, она более грандиозна и кровава, но тем более сильную реакцию она вызовет. Даже если в западном мире будут уничтожены все произведения искусства и убиты все художники, неужели человеческая природа вернется в то животное состояние, из которого искусство в известной мере ее подняло? Нет. Искусство удержит все позиции, какие оно успело завоевать в душе человека.

Когда война кончится, люди обнаружат, что меньше всего изменилось искусство. <...> Полезность искусства, вызывающая столько насмешек в эти дни страданий и крови, снова станет очевидна даже для насмешников еще до того, как затихнет грохот последнего взрыва. <...>

<...> Всякая война — это очередной бунт древних инстинктов дикаря против медленного и постепенного очеловечивания животного, называемого человеком. Она исходит от беспокойных и так называемых мужественных людей, для которых нестерпимо движение человечества по пути к взаимному пониманию, людей, нередко кощунственно провозглашающих свою веру в искусство, свою приверженность богу. И сейчас еще, видимо, достаточно кучке таких людей сойтись вместе и поиграть на страхах и патриотических чувствах широких масс, чтобы разжечь пожар на целом континенте. А к чему это ведет? Те из нас, кому доведется через тридцать лет оглянуться назад, на этот ураган смерти, горько посмеются, придя к выводу, что, если бы войны не было, в основном все в мире обстояло бы точно так же. <...>

<...> Независимо от войн, будущее, безусловно, за гуманизмом. <...>

Вот в чем полезность искусства. Оно, как свет, перебегает от человека к человеку, показывая высоты и глубины природы, зовет вперед или предостерегает от гибели и, будя чувства, открывает одно сердце другим. Искусство — жрица Гуманизма, оно укрепляет нашу слабеющую веру в возможность приблизиться к Непознаваемому, и так будет до тех пор, пока волны Творческого начала не пойдут на убыль, и планета наша остынет, и Человек, прожив свой день в полную меру своих сил, постепенно отойдет ко сну.

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ
(1856—1950)

Бернард Шоу — великий английский драматург, реформатор английского театра. Родился в семье знатного ирландца, вынужденного работать чиновником. Школа мало дала Шоу, свои эстетические познания он приобрел в основном самостоятельно. С 1871 г. работал клерком в Дублине, затем переехал в Лондон, где сотрудничал в журналах. В социалистической печати опубликовал свои романы («Неразумный брак», 1880; «Неуживчивый социалист», 1883 и др.), не принесшие ему успеха, но научившие его систематическому труду, внимательному наблюдению жизни.

Писатель увлекается социалистическими идеями и в 1884 г. становится одним из основателей социал-реформистского Фабианского общества.

Со второй половины 1880-х гг. начинается пора плодотворной работы Шоу в прессе как художественного рецензента (1886—1887), музыкального обозревателя (1888—1894), а позже — театрального критика (1895—1898).

Увлечение Ибсеном, создание книги «Квинтэссенция ибсенизма» относятся к следующему этапу творчества Шоу, связанному с реформой английского театра. Сцену Шоу представляет как место дискуссии, как площадку для столкновения идей, постановки проблем. Он отстаивает принципиально новую структуру драмы — «проблемную пьесу-симпозиум», он все ближе подходит к созданию «политической» и «философской» драм, которые займут большое место в его позднем творчестве. Шоу пользуется особым способом изложения проблем в «остраненном» виде — парадоксом. В отличие от Уайльда, Шоу придает парадоксу функцию идеологического оружия. Парадокс срывает романтические покровы с капиталистической действительности, он — свидетельство трезвого взгляда на жизнь героев-«реалистов» и автора, различными средствами подчеркивающего свое активное присутствие к пьесе.

Три цикла составляют первый этап творчества Шоу-драматурга: «Пьесы неприятные» (1898: «Дома вдовца», 1892; «Сердцеед», 1893; «Профессия миссис Уоррен», 1894); «Пьесы приятные» (1898: «Оружие и человек», 1894; «Кандида», 1894; «Избранник судьбы», 1895; «Поживем — увидим», 1895); «Три пьесы для пуритан» (1901: «Ученик дьявола», 1896—1897; «Цезарь и Клеопатра», 1898; «Обращение капитана Брасбаунда», 1899).

Большим достижением драматургии Шоу первого периода явились пьесы: «Человек и сверхчеловек», 1901—1903; «Другой остров Джона Булля», 1904; «Майор Барбара», 1905. В 1913 г. Шоу создает наиболее популярную свою пьесу — «Пигмалион». Тогда же он начинает работать над драмой «Дом, где разбиваются сердца» (1913—1919), которую справедливо считал своим лучшим произведением. Эта пьеса открывает второй период творчества Шоу (после первой мировой войны и Октябрьской революции 1917 г. в России).

Драматургия Шоу дала мощный толчок развитию английского театра, находившегося в состоянии глубокого упадка целое столетие (после Шеридана). Он один из вождей «новой драмы», писатель, во многом определивший магистральные пути развития мировой драматургии в XX в.

СМУГЛАЯ ЛЕДИ СОНЕТОВ[1]

Шестнадцатый век на исходе. Июньская ночь. Терраса Уайтхолского дворца, выходящая на Темзу. Дворцовые часы, отзвонив четыре четверти, бьют одиннадцать. Гвардеец-часовой на посту. К нему подходит неизвестный в плаще.

Часовой. Стой! Кто идет? Пароль!

Неизвестный. Пресвятая дева! Не знаю. Забыл, совсем забыл.

Часовой. Значит, не пройдете. По какому делу? Кто вы такой? Верный ли человек?

Неизвестный. О нет, приятель. Я что ни день, то меняю обличье: то я Адам, то Бенволио, а то и Дух.

Часовой. Дух! Да охранят нас ангелы господни! [2]

Неизвестный. Хорошо сказано, приятель. С вашего разрешения, я это запишу, ибо память у меня никуда не годная. *(Достает вощеные таблички и пишет.)* Сдается мне, хорошая это сцена: вы стоите один на посту, а я приближаюсь, как призрак в лунном сиянии [3]. Не смотрите на меня так удивленно, но послушайте, что я вам скажу. У меня здесь сегодня свидание с одной смуглой леди. Она обещала мне подкупить часового. Я дал ей на это средства: четыре билета в театр «Глобус» [4].

Часовой. Вот проклятая! Она дала мне только два.

Неизвестный *(отрывая табличку)*. Друг мой, только покажите эту дощечку, и вас с радостью пропустят в театр в любой день, когда будет идти пьеса Вилля Шекспира. Приводите жену. Приводите друзей. Приводите хоть весь гарнизон. Свободного места всегда достаточно.

Часовой. Не люблю я эти новомодные пьесы. В них ни слова не понять. Одни разговоры. Вы бы лучше дали мне пропуск на «Испанскую трагедию» [5].

Неизвестный. «Испанскую трагедию» показывают за деньги, приятель. Вот получите. *(Дает ему золотой.)*

Часовой *(потрясен)*. Золото! О сэр, вы платите лучше, чем ваша смуглая леди.

Неизвестный. Женщины бережливы, мой друг.

Часовой. Истинная правда, сэр. Да еще примите во внимание, что даже самый щедрый человек старается заплатить подешевле за то, что он покупает ежедневно. Этой леди чуть ли не каждый вечер приходится дарить что-нибудь часовому.

Неизвестный *(бледнеет)*. Это ложь.

Часовой. А вот вы, сэр, готов поклясться, и два раза в год не пускаетесь в такое приключение.

Неизвестный. Презренный! Ты что же, хочешь сказать, что моя смуглая леди не в первый раз так поступает? Что она и другим назначает свидания?

Часовой. Помилуй вас бог, как вы простодушны, сэр! Неужели вы думаете, что, кроме вас, нет красивых мужчин на свете? Веселая леди, сэр, уж такая вертихвостка! Да будьте спокойны: я не допущу, чтобы она водила за нос джентльмена, который дал мне золотой, ведь я их раньше и в руках не держал.

Неизвестный. Друг мой! Не странно ли, что мы, зная, как лживы все женщины, все же удивляемся, когда оказывается, что наша шлюха не лучше остальных?

Часовой. Не все, сэр. Много есть и порядочных.

Неизвестный *(убежденно)*. Нет, все лживы. Все. Если вы это отрицаете, вы лжете.

Часовой. Вы судите по тому, какие они при дворе, сэр. Вот там поистине можно сказать о ничтожности, что название ей — женщина.

Неизвестный *(опять достает таблички)*. Прошу вас, повторите, что вы сказали: вот это, насчет ничтожности. Какая музыка!

Часовой. Музыка, сэр? Видит бог, я не музыкант.

Неизвестный. У вас в душе живет музыка; это нередкое явление среди простых людей. *(Пишет.)* «Ничтожность, женщина тебе название! [6]» *(Повторяет, смакуя.)* «Женщина тебе название».

Часовой. Ну что ж, сэр, всего четыре слова. Разве вы собиратель таких вот пустейших пустяков? [7]

Неизвестный *(живо)*. Собиратель... *(Захлебывается.)* О! Бессмертная фраза! *(Записывает ее.)* Этот человек более велик, чем я.

Часовой. У вас та же привычка, что у милорда Пэмброка [8], сэр.

Неизвестный. Очень возможно. Он мой близкий друг. Но что вы называете его привычкой?

Часовой. Сочинять сонеты в лунные ночи; да еще той же самой леди.

Неизвестный. Не может быть!

Часовой. Вчера вечером он был здесь по тому же делу, что и вы, и в таком же огорчении.

Неизвестный. И ты, Брут! [9] А я считал его другом!

Часовой. Так всегда бывает, сэр.

Неизвестный. Так всегда бывает. Так всегда бывало. *(Отворачивается, подавленный.)* Два веронца [10]. Иуда! Иуда!

Часовой. Неужели он настолько вероломен, сэр?

Неизвестный *(к нему вернулось обычное его спокойствие и человечность)*. Вероломен? О нет. Он просто человек, приятель,— просто человек. Когда мы обижены, мы ругаем друг друга, как малые дети. Вот и все.

Часовой. Да, да, сэр. Слова, слова, слова [11]. Все ветер, сэр. Наполняем желудки свои восточным ветром, сэр, как говорится в писании. Так каплуна не откормить [12].

Неизвестный. Хороший ритм. Разрешите... *(Записывает.)*

Часовой. А что это за штука — ритм, сэр? Я о ней никогда не слышал.

Неизвестный. Такая штука, с помощью которой можно править миром, друг.

Часовой. Чудно вы говорите, сэр, не во гнев вам будь сказано. Но вы мне нравитесь, вы очень учтивый джентльмен; бедного человека так и тянет к вам,— чувствуется, что вы не прочь поделиться с ним мыслями.

Неизвестный. Это мое ремесло. Но — увы! — мир отлично обходится без моих мыслей.

Дверь дворца отворяется изнутри, на террасу ложится полоса света.

Часовой. Вот и ваша леди, сэр. Я пойду в обход. Можете не торопиться: без предупреждения не вернусь, если только мой сержант не накроет меня. Сержант проворный, сэр, и с крепкой хваткой. Доброй ночи, сэр, желаю счастья! *(Уходит.)*

Неизвестный. «С крепкой хваткой»! «Сержант проворный»! [13] *(Словно пробуя спелую сливу.)* О-о-о! *(Записывает.)*

Леди, в темном плаще, ощупью выходит из дворца и идет по террасе; она спит.

Леди *(трет руки, как будто моет их)*. Прочь, проклятое пятно! Вы мне все измажете [14] этими белилами и притираниями. Бог дал вам одно лицо, а вы делаете себе другое [15]. Думай о смерти, женщина, а не о том, чтобы приукрашать [16] себя. Все ароматы Аравии [17] не отмоют добела эту руку наследницы Тюдоров [18].

Неизвестный. «Все ароматы Аравии!» «Приукрашать»! Целая поэма в одном только слове. И это моя Мария? *(Обращаясь к леди.)* Почему ты говоришь не обычным своим голосом и в первый раз твои слова звучат как поэзия? Ты захворала? Ты движешься как мертвец, восставший из могилы. Мария! Мария!

Леди *(как эхо)*. Мария! Мария! Кто бы подумал, что в этой женщине так много крови! Разве моя вина, что мои советчики нашептали мне кровавые дела? Фи! Будь вы женщинами, вы догадались бы поберечь ковер, а то посмотрите, какие гадкие пятна. Не поднимайте ее за голову: волосы-то фальшивые. Говорю вам еще раз: Мария погребена, она не встанет из могилы[19]. Я не боюсь ее; с этими мерзавками, которые лезут на трон, когда им место только на коленях у мужчин, разговор должен быть короткий. Что сделано, то сделано [20]. Прочь, говорю я. Фи! Королева — и вся в веснушках!

Неизвестный (*тряся ее за плечо*). Мария, послушай! Ты спишь?

Леди просыпается, вздрагивает и чуть не теряет сознание. Неизвестный подхватывает ее.

Леди. Где я? Кто это?

Неизвестный. Смилуйтесь, умоляю вас. Я все время принимал вас за другую. Я думал, что вы моя Мария, моя любовница.

Леди *(вне себя)*. Какая дерзость! Как вы смеете?

Неизвестный. Не гневайтесь на меня, миледи. Моя любовница на редкость порядочная женщина. Но говорит она не так хорошо, как вы. «Все ароматы Аравии» — это было хорошо сказано. Произнесено с прекрасной интонацией и отменным искусством.

Леди. Разве я сейчас беседовала с вами?

Неизвестный. Ну да, прекрасная леди. Вы забыли?

Леди. Я спала.

Неизвестный. Никогда не просыпайтесь, о волшебница, ибо, когда вы спите, ваши слова текут, как мед.

Леди *(величественно и холодно)*. Ваши речи дерзки. Знаете ли вы, с кем вы разговариваете, сэр?

Неизвестный *(не смущаясь)*. Нет, не знаю, и не хочу знать. Вероятно, вы состоите при дворе. Для меня существуют только два рода женщин: женщины с чудесным голосом, нежным и звучным, и кудахтающие куры, которые бессильны вдохновить меня. Ваш голос бесконечно красив. Не жалейте, что вы на короткое мгновение усладили меня его музыкой.

Леди. Сэр, вы слишком смелы. На миг умерьте ваши изумленья [21] и...

Неизвестный *(жестом останавливает ее)*. «На миг умерьте ваше изумленье»...

Леди. Грубиян! Вы смеете меня передразнивать?

Неизвестный. Это музыка. Разве вы не слышите? Когда хороший музыкант поет песнь, разве вам не хочется петь ее еще и еще, пока вы не уловите и не запомните ее дивную мелодию? «На миг умерьте ваше изумленье». Бог ты мой! В одном этом слове «изумленье» — целая повесть человеческого сердца. «Изумленье»! *(Берет таблички.)* Как это? «На час оставьте ваше восхищенье...»

Леди. Очень неприятное нагромождение шипящих. Я сказала: «На миг умерьте...»

Неизвестный *(поспешно)*. На миг, да, конечно, на миг, на миг, на миг! Будь проклята моя память, моя несчастная память! Сейчас запишу. *(Начинает писать, но останавливается, так как память изменяет ему.)* Но как же получалось это нагромождение шипящих? Вы очень правильно это заметили; даже мой слух уловил его, пока предательский мой язык произносил эти слова.

Леди. Вы сказали: «на час». Я сказала: «на миг».

Неизвестный. «На миг»... *(Исправляет.)* Так! *(Пылко.)* А теперь будьте моей не на миг и не на час, а навсегда.

Леди. Этого еще недоставало! Уж не вздумали ли вы докучать мне вашей любовью, низкий негодяй?

Неизвестный. Нет, любовь — не моя, это ваше порождение; я только кладу ее к вашим ногам. Как мне не полюбить девушку, для которой так много значит правильно найденное слово. Так позволь, божественное чудо красоты... [22] Нет, это я уже где-то говорил, а словесное одеяние моей любви к вам должно быть с иголочки новое.

Леди. Вы слишком много разговариваете, сэр. Предупреждаю вас: я больше привыкла заставлять себя слушать, чем выслушивать проповеди.

Неизвестный. Это обычно для тех, кто хорошо говорит,

Но изъясняйтесь вы хоть ангельским языком,— а оно поистине так,— все же знайте, что король над словом — я.

Леди. Король, ха!

Неизвестный. Именно. Жалкие созданья мы — мужчины и женщины.

Леди. Вы осмеливаетесь называть меня женщиной?

Неизвестный. Каким же более высоким именем мне назвать вас? Как иначе мне вас любить? А между тем у вас есть основания гнушаться этим именем: не сказал ли я только сейчас, что мы жалкие созданья? Но есть могучая сила, которая может спасти нас.

Леди. Покорно вас благодарю за проповедь, сэр. Хочу надеяться, что я знаю свои обязанности.

Неизвестный. Это не проповедь, а живая правда. Сила, о которой я говорю, это сила бессмертной поэзии. Ибо знайте, что хоть этот мир и мерзок и хоть мы всего-навсего черви, но стоит только облечь всю эту мерзость в волшебные одежды слов, как сами мы преображаемся, и души наши парят высоко, и земля цветет, как миллионы райских садов.

Леди. Вы испортили ваши райские сады этими миллионами. Вы увлекаетесь. Надо же соблюдать какое-то чувство меры, когда говоришь.

Неизвестный. Вот это вы сказали, совсем как Бэн[23].

Леди. Что это еще за Бэн?

Неизвестный. Ученый каменщик, который воображает, что небо не выше его лестницы, а потому считает своим долгом попрекать меня тем, что я летаю. Говорю вам: еще не создано слово, еще не пропета мелодия, достаточно величественная и неповторимая для той славы, которую нам могут открыть прекрасные слова. Отрицать это — ересь! Разве вас не учили, что вначале было слово? Что слово было у бога, даже больше,— что слово было бог?

Леди. Смотрите, сударь, поосторожнее со священным писанием. Королева — глава церкви.

Неизвестный. Вы глава моей церкви, когда говорите так, как говорили в начале. «Все ароматы Аравии!» Разве королева может сказать что-либо подобное? Говорят, она хорошо играет на спинете. Пусть сыграет мне, и я буду целовать ей руки. Но до тех пор вы моя королева, и я буду целовать эти губы, которые усладили мое сердце музыкой. *(Обнимает ее.)*

Леди. Вот непомерная наглость! Прочь руки, если вам дорога жизнь.

Смуглая леди, пригнувшись, крадется позади них по террасе, как бегущая куропатка. Увидев их, она гневно выпрямляется во весь рост и ревниво прислушивается.

Неизвестный *(не замечая смуглую леди)*. Тогда сделайте, чтобы руки у меня не дрожали от потоков жизни, которые вы вливаете в них. Вы притягиваете меня, как Полярная звезда при-

тягивает железо; меня влечет к вам. Мы погибли, и вы и я; отныне ничто не в силах разлучить нас.

Смуглая леди. А вот посмотрим, лживый ты пес, обманщик, ты и твоя грязная тварь! *(Двумя энергичными ударами отталкивает их друг от друга.)*

Неизвестный, которому, на горе, достался удар правой рукой, растягивается на плитах террасы.

Вот вам обоим!

Леди в плаще *(в неистовой ярости сбрасывает плащ и обращает к обидчице лицо, на котором написано оскорбленное величие).* Государственная измена!

Смуглая леди *(узнает ее и в ужасе падает на колени).* Вилль, я погибла: я ударила королеву!

Неизвестный *(приподнимается со всем достоинством, какое допускает его бесславная поза).* Женщина, ты ударила ***Вильяма Шекспира!***

Королева Елизавета *(ошеломленная).* Вот это мне нравится!!! Ударила Вильяма Шекспира, скажите на милость! А кто такой, во имя всех потаскух, и девок, и распутниц, и обманщиц, от которых в моих владениях проходу не стало, этот Вильям Шекспир?

Смуглая леди. Ваше величество, он всего лишь актер. Ах, я готова дать отрубить себе руку...

Королева Елизавета. Возможно, что и придется, голубушка. А вы не подумали о том, что я, может быть, прикажу отрубить вам и голову?

Смуглая леди. Вилль, спаси меня! О, спаси меня!

Елизавета. Спасти тебя! Подходящий спаситель, честное слово королевы! Я считала этого человека по крайней мере дворянином, ибо я надеялась, что даже самая дрянная из моих приближенных не обесчестит мой двор, распутничая с каким-то безродным слугою.

Шекспир *(с трудом встает на ноги, возмущенно).* Безродный! Это я, потомок стрэтфордских Шекспиров! Я, чья мать носила имя Арден![24] Безродный! Не забывайтесь, ваше величество!

Елизавета *(в ярости).* Гром и молния! Это я забываюсь! Я вам покажу...

Смуглая леди *(встает с колен и бросается разнимать их).* Вилль, ради всего святого, перестань сердить ее. Это смерть. Ваше величество, не слушайте его.

Шекспир. Даже для спасения твоей жизни, Мария, не говоря уже о моей, я не стану льстить королевской особе, которая позволила себе оскорбить мою семью. Я не отрицаю, что мой отец к концу жизни стал нищим; это все его благородная кровь, он был слишком великодушен, чтобы заниматься торговлей. Ни разу он не отрекся от своих долгов. Правда, он не платил их, но каждый мог подтвердить, что, беря в долг деньги, он давал в обмен

векселя. Эти-то векселя в руках низких корыстолюбцев и погубили его.

Елизавета *(свирепо)*. Сын вашего отца скоро узнает, как вести себя в присутствии дочери Генриха Восьмого.

Шекспир *(с надменным презрением)*. Не упоминайте имени этого развратника рядом с именем самого достойного олдермена Стрэтфорда. Джон Шекспир был женат только один раз, а Генрих Тюдор имел шесть жен. Вы должны бы стыдиться произносить его имя.

Смуглая леди } *(вместе)*. Вилль, умоляю тебя!..
Елизавета } Наглый пес!..

Шекспир *(обрывая их)*. Откуда вы знаете, что король Генрих действительно был вашим отцом?

Елизавета } *(вместе)*. Тысяча дьяволов! Клянусь... *(Скрежещет зубами от ярости.)*
Смуглая леди } Она прикажет прогнать меня кнутом через весь город. О боже! О боже!

Шекспир. Научитесь вернее судить о себе, ваше величество. Я честный дворянин, никто не усомнится в моем происхождении, и я уже принял меры, чтобы мне дали герб, который мне по праву принадлежит. Можете ли вы сказать то же о себе?

Елизавета *(едва владея собой)*. Еще одно слово, и я своими руками начну дело, которое завершит палач.

Шекспир. Вы не настоящая Тюдор: у этой вот дряни столько же прав на ваш королевский трон, как и у вас. Что позволило вам удержаться на английском престоле? Ваш прославленный ум? Ваша мудрость, перед которой бессильны самые лукавые государственные мужи всего христианского мира? Нет! Счастье, случайное счастье, которое могло бы выпасть на долю любой скотницы. Каприз природы, сделавший вас образцом совершеннейшей красоты, какой еще не видел мир.

Елизавета, уже занесшая кулак, чтобы ударить его, опускает руку.

Вот поэтому все мужчины и оказались у ваших ног, и трон ваш зиждется на неприступной скале вашего гордого сердца, каменистого острова в море желания. Вот вам, ваше величество, слова, сказанные по простоте, от чистого сердца. А теперь делайте со мной что хотите.

Елизавета *(с достоинством)*. Мистер Шекспир, ваше счастье, что я милостивый монарх. Я оказываю вам снисхождение; вы росли в деревне и мало знаете. Но впредь запомните, что есть слова, пусть даже сказанные от чистого сердца, с которыми все же не подобает обращаться... не скажу к королеве, ибо вы меня таковой не считаете,— но к девственнице.

Шекспир *(без запинки)*. Не моя вина, что вы девственница, ваше величество, это только моя беда.

Смуглая леди *(опять в испуге)*. Ваше величество, заклинаю вас, не удостаивайте его больше вашей беседы. У него вечно на языке какая-нибудь непристойная шутка. Вы слышали, как он обращается со мной! В присутствии вашего величества назвал меня дрянью.

Елизавета. А что до вас, голубушка, то я еще не спросила, почему вы оказались здесь в такой поздний час и каким образом вы могли настолько увлечься актером, что из ревности к нему, как безумная, подняли руку на вашу королеву?

Смуглая леди. Ваше величество, клянусь жизнью, клянусь надеждой на вечное спасение...

Шекспир *(саркастически)*. Ха!

Смуглая леди *(гневно)*. Да, да, уж скорее спасусь я, чем ты, который и верит-то разве только в черную магию слов да стихов... Так вот, ваше величество, клянусь жизнью, что я пришла сюда, чтобы навсегда порвать с ним. Ах, ваше величество, если вы хотите узнать, что такое страдание, слушайте этого человека, который и больше, чем обыкновенный человек, и меньше. Он свяжет вас и будет копаться у вас в душе, он исторгнет у вас кровавые слезы унижения, а потом будет лечить ваши раны лестью, против которой не устоит ни одна женщина.

Шекспир. Лесть?! *(Опускается на колено.)* О, ваше величество, позвольте мне сложить мои грехи к вашим ногам. Я сознаюсь во многом. У меня грубый язык, я неотесан, я кощунствую против святости миропомазанного монарха, но скажите, о моя королева, неужели я льстец?

Елизавета. В этом я вас не виню. Вы слишком прямодушны.

Шекспир встает с колен, благодарный.

Смуглая леди. Ваше величество, он и сейчас вам льстит.

Елизавета *(грозно сверкая глазами)*. Это правда?

Шекспир. Ваше величество, она ревнует, и — да простит меня бог! — не без оснований. О, вы сказали, что вы милостивый монарх, но вы поступили жестоко, застав меня здесь, скрыли ваше королевское достоинство. Ибо разве может меня удовлетворить эта черноволосая, чернобровая, черномазая чертовка после того, как я видел истинную красоту, истинное величие?!

Смуглая леди *(вне себя от обиды и отчаяния)*. Он десятки раз клялся мне, что настанет день, когда черноволосых женщин будут больше ценить в Англии, чем рыжих. *(Шекспиру, злобно.)* Попробуй скажи, что этого не было. О, он весь соткан из лжи и насмешек. Я устала от его прихотей: то он возносит меня до небес, то тянет вниз, в преисподнюю. Я горю от стыда, что унизилась до любви к человеку, которому мой отец не позволил бы дер-

жать мне стремя, который треплет мое имя перед всем светом, который выносит мою любовь и мой позор на посмешище в своих пьесах, так что я готова сгореть от стыда, который пишет обо мне такие сонеты, что под ними не подписался бы ни один благородный человек... У меня голова идет кругом; я сама не знаю, что говорю вашему величеству, нет женщины несчастнее меня!..[25]

Шекспир. Ага! Наконец-то горе выжало из тебя музыкальную фразу. «Нет женщины несчастнее меня». *(Записывает.)*

Смуглая леди. Ваше величество, умоляю вас, дозвольте мне уйти. Мой разум мутится от стыда и горя. Я...

Елизавета. Идите.

Смуглая леди пытается поцеловать ей руку.

Не нужно. Идите.

Смуглая леди уходит, потрясенная.

Вы жестоко обошлись с этой бедной любящей женщиной, мистер Шекспир.

Шекспир. Я не жесток, ваше величество, но вы знаете предание о Юпитере и Семеле[26]. Не моя вина, что мои молнии опалили ее.

Елизавета. Вы самонадеянны и много мните о себе, сэр; это не нравится вашей королеве.

Шекспир. О, ваше величество, разве прилично мне напоминать о себе скромным покашливанием, как второстепенному поэту, умаляя ценность своего вдохновения и сводя на нет величайшее чудо вашего царствования? Я сказал, что «замшелый мрамор царственных могил исчезнет раньше»[27] тех слов, которыми я по своей воле изображаю мир то полным великолепия, то глупым и смешным. Кроме того, я хотел бы быть достаточно великим в ваших глазах, чтобы вы удостоили меня одной милости.

Елизавета. Я надеюсь, что это милость, о которой можно просить, не оскорбив королеву-девственницу, сэр. Вы так дерзки, что я не доверяю вам и прошу вас помнить; я не потерплю, чтобы человек вашего звания — не в обиду будь сказано вашему родителю-олдермену — зашел слишком далеко.

Шекспир. О, ваше величество, я не позволю себе забыться еще раз; хотя, клянусь жизнью, будь я властен превратить вас в служанку, вы остались бы королевой и девственницей ровно столько времени, сколько нужно молнии, чтобы пересечь Темзу. Но раз уж вы королева и не желаете знать ни меня, ни Филиппа Испанского, никакого другого смертного мужчины, мне приходится сдерживать себя по мере сил и просить вас лишь о монаршей милости.

Елизавета. Монаршая милость? Так скоро? Вы становитесь царедворцем, как и все остальные. Вы жаждете отличий[28].

Шекспир. «Жаждете отличий». С разрешения вашего величества,— фраза, достойная королевы. *(Собирается записать.)*

Елизавета *(вышибает табличку у него из рук)*. Ваши дощечки мне надоели, сэр. Я не за тем пришла сюда, чтобы писать за вас ваши пьесы.

Шекспир. Вы пришли сюда, чтобы вдохновлять их, ваше величество. Это, наряду с другими делами, предназначено вам судьбой. Но милость, которой я домогаюсь,— это чтобы вы отпустили средства на постройку большого дома для представлений, или, если вы разрешите мне изобрести для него ученое название,— Народного театра [29] для просвещения и услаждения подданных вашего величества.

Елизавета. Но послушайте, сэр, разве мало театров на Бэнксайд и в Блэкфрайерс? [30]

Шекспир. Ваше величество! Их держат необеспеченные, на все готовые люди, которые, чтобы не умереть с голоду, показывают глупцам то, что им больше всего по нраву; а по нраву им, видит бог, отнюдь не то, что возвышает их душу и служит к их просвещению, как то являет нам пример церквей, куда народ нужно загонять силой, хоть они и открыты для всех и вход бесплатный. Только если в пьесе есть убийство, или заговор, или красивый юноша в юбке, или грязные проделки каких-нибудь распутников, только тогда ваши подданные согласны оплачивать дорогих, хороших актеров и их наряды, да так, чтобы и театру что-то осталось. В доказательство моих слов расскажу вам, что я написал две прекрасные, возвышенные пьесы, в которых вывел женщин, наделенных таким же благородным сердцем и плодотворным рвением, как вы, ваше величество: одна искусная целительница [31], другая — послушница монастыря, посвятившая себя добрым делам [32]. А еще я украл из одной пустой, непотребной книжки [33] две самые пустые нелепицы: одна — о женщине, что ходит в мужском платье и бесстыдно ухаживает за своим кавалером, а он радует партер тем, что сбивает с ног знаменитого борца, другая — о красотке, что щеголяет своим умом, преподнося без счета непристойности вельможе, столь же развратному, как и она. Я написал их, чтоб помочь друзьям, но не скрыл своего презрения к таким глупым выдумкам и к тем, кто их восхваляет, ибо одну я назвал «Как вам угодно», подразумевая, что это не так, как мне угодно, а другую — «Много шуму из ничего», чем она и является. И теперь эти две гнуснейшие пьесы изгнали со сцены своих более благородных собратьев, так что свою целительницу, например, я совсем не могу показать — такая порядочная женщина не по вкусу нашей публике. Поэтому, ваше величество, я обращаюсь к вам с покорной просьбой: прикажите выделить из государственных доходов средства на создание театра, где я мог бы ставить те мои пьесы, которых не берет ни один театральный делец, хорошо зная, что ему гораздо выгоднее ставить скверные вещи, чем хорошие. Это будет также поощрением для других, пьесы начнут писать люди, которые сейчас презирают это занятие и целиком отдают его

в руки тех, чьи писания не могут прославить вашу корону. Ибо сочинение пьес — серьезное дело, ведь так сильно влияние театра на склонности людей и их умы, что все происходящее на сцене они принимают всерьез и стремятся перенести в действительный мир, который есть не что иное, как большая сцена. Еще не столь давно, как вам известно, церковь поучала народ при помощи представлений; но народ шел смотреть только такие пьесы, в которых показывали всякие нелепые чудеса да мучеников в кровавых язвах, так что церковь, и так уже понесшая убытки от политики вашего венценосного отца, отказалась от театрального искусства и перестала поощрять его. И таким образом оно угодило в руки нищих актеров и алчных дельцов, которые заботятся не о славе вашего королевства, а лишь о своем кармане. И теперь вашему величеству следует продолжить доброе дело, от которого ваша церковь отказалась, и восстановить былое достоинство театра и его высокое значение.

Елизавета. Мистер Шекспир, я поговорю об этом с лордом-казначеем.

Шекспир. Тогда я пропал, ваше величество, ибо не было еще лорда-казначея, у которого нашелся бы сверх необходимых правительственных расходов хоть один пенни на что-либо, кроме войны или жалованья собственному племяннику.

Елизавета. Мистер Шекспир! Вы сказали истинную правду, но не в моих силах как-либо помочь делу. Я не могу обидеть моих беспокойных пуритан, взвалив на жителей Англии расходы по такому развратному учреждению, как театр; и есть тысяча вещей, которые нужно сделать здесь, у меня в Лондоне, прежде чем в казне найдется хоть пенни для вашей поэзии. Поверьте, мистер Вилль, пройдет триста лет, а может быть, и того больше, пока мои подданные поймут, что не одним хлебом жив человек, но и словом, исходящим из уст тех, кого вдохновляет всевышний. К тому времени мы с вами будем прахом под копытами лошадей, если, конечно, тогда еще будут лошади и люди будут ездить на них, а не летать по воздуху. Впрочем, к тому времени и ваши произведения, быть может, обратятся в прах.

Шекспир. Они пребудут в веках, ваше величество, за них не опасайтесь.

Елизавета. Возможно. Но в одном я уверена,— ибо я знаю моих соотечественников,— пока все другие страны христианского мира вплоть до варварской Московии и селений невежественных германцев не станут содержать театры за счет казны, Англия ни за что не решится на такой шаг. А если, наконец, решится, то лишь потому, что она всегда стремится следовать моде и смиренно и послушно проделывать все, что проделывают на ее глазах другие. Пока же довольствуйтесь тем, что есть, ставьте эти две пьесы, которые вы считаете самыми гнусными из всего вами написанного, но которые ваши соотечественники, уверяю вас, будут с пеной у

рта причислять к лучшим вашим творениям. Одно я скажу: если б было в моей власти обратиться через века к нашим потомкам, я искренне посоветовала бы им исполнить вашу просьбу, ибо правильно сказал шотландский менестрель, что создающий песни народа могущественнее, чем создающий его законы. И то же самое можно сказать относительно интермедий и пьес.

Часы бьют первую четверть. Часовой возвращается с обхода.

А теперь, сэр, настал час, когда королеве-девственнице больше подобает быть в постели, чем беседовать наедине с самым дерзким из своих подданных. Эй, люди! Кто сегодня охраняет покои королевы?

Часовой. Я, ваше величество.

Елизавета. Так смотрите, впредь охраняйте их получше. Вы пропустили очень опасного кавалера к самым дверям нашей королевской опочивальни. Выведите его да известите меня, когда накрепко запрете за ним ворота; я не решусь снять одежды, пока дворцовая ограда не разделит нас.

Шекспир *(целует ей руки)*. Я ухожу через ворота во тьму, ваше величество, но мысли мои следуют за вами.

Елизавета. Что? К моему ложу?

Шекспир. Нет, ваше величество, к вашим молитвам, в которых я прошу вас помянуть и мой театр.

Елизавета. С этой молитвой я обращаюсь к потомству. А сами вы не забудьте вознести молитву к богу. Доброй ночи, мистер Вилль!

Шекспир. Доброй ночи, великая Елизавета! Боже, храни королеву!

Елизавета. Аминь!

Расходятся: она — в свои покои; он, под охраной часового,— к воротам, что обращены к Блэкфрайерс.

ПРОБЛЕМНАЯ ПЬЕСА-СИМПОЗИУМ [34]

(Отрывок)

<...> 1. Всякая социальная проблема, возникающая из противоречия между человеческими чувствами и окружающей обстановкой, дает материал для драмы.

2. Предпочтение, которое большинство драматургов обычно отдает столкновениям человека, по-видимому, с неизбежными и вечными, а не временными и политическими факторами, в огромном большинстве случаев объясняется политическим невежеством драматурга (не говоря уже о невежестве зрителей) и лишь в немногих отдельных случаях — широтой его философских воззрений.

3. Огромные масштабы и сложность современной цивилизации и роль современной прессы, помогающей развитию нашего созна-

ния, имеют своим результатом следующее: во-первых, они дискредитируют всеобъемлющие философские системы, так как обнаруживают больше фактов, чем в состоянии обобщить даже способнейшие из людей; во-вторых, они усиливают потребность в социальных реформах настолько, что заставляют служить этой цели даже вдохновение поэтов.

4. Обусловленное этим проникновение социальных проблем на сцену, в художественную прозу и поэзию будет исчезать по мере улучшения социального строя, когда все прозаические социальные проблемы можно будет успешно решать, не доводя их до такого обострения, чтобы они поглощали все внимание драматурга, романиста и поэта. <...>

ИЗ СБОРНИКА «НЕПРИЯТНЫЕ ПЬЕСЫ»

ПРЕДИСЛОВИЕ ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ О СЕБЕ САМОМ [35]

(Отрывок)

<...> В заключение скажу несколько слов о том, почему я назвал три пьесы, помещенные в первом томе, пьесами неприятными. Причина, положим, и так ясна: я использую здесь драматическое действие для того, чтобы заставить читателя призадуматься над некоторыми неприятными фактами. Конечно, всякая пьеса, правдиво изображающая человеческую природу, неизбежно уязвляет наше чудовищное самомнение, которому романтическая литература так бессовестно льстит. Разница, однако, в том, что здесь мы сталкиваемся не только с комедией и трагедией отдельных человеческих характеров и судеб, но, к сожалению, и с социальными язвами, происходящими оттого, что средний доморощенный англичанин, пусть даже вполне порядочный и добрый в частной жизни, представляет собой весьма жалкую фигуру как гражданин: с одной стороны, он требует, чтобы ему совершенно бесплатно водворили на земле Золотой век, с другой стороны, он готов закрыть глаза на самые гнусные безобразия, если для пресечения их надо хотя бы на один пенс повысить те подати и налоги, которые он платит, принуждаемый к тому отчасти обманом, отчасти силой. В «Домах вдовца» я показал, что респектабельность нашей буржуазии и аристократичность младших сыновей из знатных семейств питается нищетой городских трущоб, как муха питается гнилью. Эта тема не из приятных. В «Волоките» я изобразил те нелепые и смешные сексуальные сделки, которые, под именем брака, заключаются у нас между мужчиной и женщиной,— причем иные видят в этом явлении политическую необходимость (особенно, когда дело касается других людей), иные — божественное установление, иные — романтический идеал, иные — домашнюю профессию для женщин, а иные — невероятную глупость и гнусность, абсолютно устарелую систему, которую общество давно переросло,

однако до сих пор не изменило, так что «передовые» личности вынуждены всячески от нее уклоняться. Сцена, которой открывается «Волокита», атмосфера, в которой развивается действие, брак, которым пьеса кончается,— все это весьма типично с точки зрения умственно и эстетически сознательных представителей современного общества, и, мне кажется, трудно отрицать, что все это до крайности неприятно. В «Профессии миссис Уоррен» я без обиняков изложил то положение вещей, о котором сама миссис Уоррен говорит так: «единственный способ для женщины прилично обеспечить себя — это завести себе мужчину, которому по средствам содержать возлюбленную». В некоторых вопросах я, как большинство социалистов, крайний индивидуалист. Я считаю, что всякое общество, которое основу свою видит в честности и в личном достоинстве входящих в его состав граждан, должно быть устроено так, чтобы каждый мужчина и каждая женщина могли содержать себя своим трудом, не торгуя своими привязанностями и своими убеждениями. А мы в настоящее время не только вынуждаем каждую женщину искать себе «добытчика», законного или незаконного, обрекая ее в противном случае на тяжкие лишения и всяческие невзгоды, мы еще завели целые категории проституированных мужчин, как, например, драматургов и журналистов, к коим я сам принадлежу, не говоря уже о полчищах юристов, врачей, священников и профессиональных политиков, которые каждодневно обращают свои высшие способности на дела, противные их истинным чувствам,— а это грех, по сравнению с которым грех женщины, продающей на несколько часов свое тело, столь ничтожен, что о нем не стоит и говорить; ибо в современном обществе богатый мужчина, лишенный убеждений, представляет собой куда большую опасность, чем бедная женщина, лишенная целомудрия. Эту тему тоже не назовешь приятной!

Я, однако, должен предупредить моих читателей, что моя критика направлена против них самих, а не против моих сценических персонажей. Пусть поймут хорошенько, что вина за порочное устройство общества падает не только на тех, кто самолично осуществляет коммерческие махинации, неизбежные при таком порочном устройстве, и кто, как Сарториус[36] или миссис Уоррен, нередко проявляет при этом немалые деловые способности и даже высокие нравственные качества, но и на всех граждан в целом, ибо только общественное мнение, общественная деятельность всех граждан и общественное богатство, составляющееся из вносимых ими налогов, поможет нам заменить трущобы Сарториуса хорошими жилыми домами, интриги Чартериса[37] — разумным браком и профессию миссис Уоррен — почетным трудом под охраной гуманного промышленного законодательства и при обеспеченном «моральном минимуме» заработной платы.

О том, как случилось, что впоследствии я стал писать пьесы, трактующие не столько о преступлениях общества, сколько о его

романтических иллюзиях и о борьбе отдельных людей с этими иллюзиями,— пьесы, которые, по контрасту, можно назвать приятными, я расскажу как-нибудь позже, когда продолжу эту беседу в назидание читателям второго тома.

ИЗ КНИГИ «КВИНТЭССЕНЦИЯ ИБСЕНИЗМА»[38]

НОВАЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА В ПЬЕСАХ ИБСЕНА

(Отрывки)

До чего грустную картину являет собой современная критика! Она погребена под целой горой фраз и формул, которые проникают к критикам в мозг и оттого кажутся им жизненно важными, хотя для всех остальных эти формулы только мертвый и тоскливый хлам (в этом-то и состоит весь секрет академического педантизма). До сего дня критики слепы к новой технике создания популярных пьес, между тем как целое поколение признанных драматургов изо дня в день демонстрирует ее у них под носом. Главным из новых технических приемов стала дискуссия. Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах»[39] вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга. Критики тщетно протестуют. Они утверждают, что дискуссия не сценична, что искусство не должно поучать. Однако ни драматурги, ни публика не обращают на них ни малейшего внимания. Дискуссией ибсеновский «Кукольный дом» покорил Европу. И сегодня серьезный драматург видит в ней не только пробный камень для своего таланта, но и главный козырь своей пьесы. Иногда он даже ищет повод заранее заверить публику, что не преминет использовать в своей пьесе это последнее нововведение. <...>

По сути дела, сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории. Бережливая публика хочет за свои деньги получить что-то от просмотренных ею пьес, причем она не просто уносит это «что-то» с собой, но и использует в дальнейшем в своей жизни. Перед этим пасуют все банальные предостережения театральной кассы. Напрасно опытный режиссер твердит, что в театр люди ходят развлекаться, а не слушать проповеди; что им не вынести длинных монологов; что в пьесе должно быть не больше восемнадцати тысяч слов; что спектакль нельзя начинать раньше девяти и кончать позже одиннадцати часов; что нужно избегать политических и религиозных тем; что нарушение этих золотых правил толкнет публику к дверям варьете; что в пьесе непременно должна быть героиня с дурным нравом, причем сыгранная очень обаятельной актрисой, и так далее и тому подобное. Все эти советы

действительны только для тех пьес, в которых нечего обсуждать. Но ими может пренебречь автор, если он моралист, спорщик и, кроме того, еще искусный драматург. От такого автора — в пределах, неизбежно устанавливаемых временем и человеческой выносливостью,— зрители стерпят все, если только они достаточно культурны и образованны, чтобы оценить особую форму его искусства. Трудность заключается в том, что в наши дни зрелые и образованные люди не ходят в театр, как не читают дешевых романчиков. А если драматурги и готовят им особую пищу, то они не реагируют на нее, отчасти потому, что у них нет привычки ходить в театр, а отчасти потому, что не понимают, что новый театр совсем не похож на все обычные театры. Но когда они в конце концов поймут это, их будет привлекать к себе уже не холостая перестрелка репликами между актерами, не притворная смерть, венчающая сценическую битву, не пара театральных любовников, симулирующих эротический экстаз, и не какие-нибудь там дурачества, именуемые «действием»,— а сама глубина пьесы, характеры и поступки сценических героев, которые оживут благодаря искусству драматурга и актеров. <...>

В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. Конфликт этот идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть совестлив, как и герой, если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев. Критиков поражает больше всего отказ от драматургического искусства. Они не понимают, что в действительности за всеми техническими новшествами стоит неизбежный возврат к природе. Сегодня естественное — это прежде всего каждодневное. И если стремиться к тому, чтобы кульминационные моменты пьесы что-то значили для зрителя, они должны быть такими, какие бывают и у него, если не ежедневно, то по крайней мере раз в жизни. Преступления, драки, огромные наследства, пожары, кораблекрушения, сражения и громы небесные — все это драматургические ошибки, даже если такие происшествия изображать эффектно. Конечно, если провести героя сквозь тяжелые испытания, они смогут приобрести драматический интерес, хотя и будут слишком явно театральными, ибо драматург, не имеющий большого опыта личного участия в подобных катастрофах, естественно, вынужден подменять возникающие в нем чувства набором штампов и догадок. <...>

Драма возникла в древности из сочетания двух желаний: желания танцевать и желания послушать историю. Танец превратился в оргию; история стала ситуацией. Когда Ибсен начал пи-

сать пьесы, искусство драматурга сводилось к искусству изобретать ситуацию; при этом считалось, что чем она оригинальнее, тем лучше пьеса. Ибсен, наоборот, считал, что чем ситуация ближе нам, тем интереснее может быть пьеса. Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся законными мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. Наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто их заколол. Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтами нашей плоти.

Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни.

Эти перемены в содержании пьес с неизбежностью повлекли за собой и перемены в их форме. Когда драматический поэт способен дарить вам надежды и видения, то такая старая мудрость, как «все искусство сцены заключается в нагнетании», сразу становится наивной, и ее можно оставить только тем незадачливым драматургам, которые, не умея создавать на сцене ничего действительно интересного, постоянно пытаются убедить аудиторию, что «сейчас вот-вот должно что-то произойти». Все старые трюки, которыми хотят завоевать и удержать внимание зрителя, кажутся глупыми и никчемными там, где драматург пронзает людей до самого сердца, показывая им воочию жестокость поступков, которые они совершили вчера или собираются совершить завтра. <...>

Драматургическое новаторство Ибсена и последовавших за ним драматургов состоит, таким образом, в следующем: во-первых, он ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами. Во-вторых, сами зрители включились в число участников драмы, а случаи из их жизни стали сценическими ситуациями. За этим последовал отказ от старых драматургических приемов, понуждавших зрителя интересоваться несуществующими людьми и невозможными обстоятельствами; отказ от заимствований из судебной практики, от техники взаимных обвинений и разрушения иллюзии, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца. <...>

ПИСЬМО К СТЕЛЛЕ ПАТРИК КЭМПБЕЛЛ, 3 ИЮЛЯ 1912 г.[40]

(Отрывок)

<...> Я могу и кошку натаскать на роль Элизы. Это не будет *моя* Элиза, ибо это будет не *Ваша* Элиза. Но это будет Элиза, коммерчески приемлемая. Между тем натаскать собаку на роль Хиггинса я не могу. Так бывает довольно часто: главную трудность представляет не главная роль. Да и помимо этого, где я найду мужчину, который был бы на сцене под стать Вам?

Вам вполне нравится играть с бездарностями, а Баркеру[41] так просто ничего лучшего не надо. Бездарность не причиняет хлопот, и в спектакле, который нуждается в режиссуре, она образует лучший исполнительский состав. Но мои пьесы требуют не режиссуры, а актерской игры, и притом самой серьезной. В них должен слышаться гул и хруст подлинной жизни, сквозь который временами проглядывает поэзия. Для этого нужны сказочная энергия и жизненная сила. Монотонное сладострастье красоты, каким упивается тот, кто раболепствует перед искусством, а не владеет им, для моих пьес гибельно. Так вот, за жалованье мы не достанем актера, у которого довольно энергии, чтобы поднять мои пьесы. Если пьеса даст доход в тысячу фунтов в неделю, он скорее склонен будет считать, что это он заработал всю сумму, чем даже половину ее. И следует признать, что без него этой цифры не было бы. Равно как и без Вас. Значит, вы одинаково важны и должны делить прибыль поровну.

Вы сейчас мне не верите — до поры до времени. *Он* тоже не верил, когда я ему говорил, что он должен залучить на роль Энн Уайтфилд если не Лиллу[42], то Вас, или же погибнуть. Вот он и погиб; но спектакль, который он при этом погубил, был возобновленной постановкой. Теперь он ученый. Нельзя допустить, чтобы так же был погублен новый спектакль.

Представьте, каково писать все это с адской головной болью, когда зеленая бумага режет глаза, словно дым, а сердце терзает еще более жестокая боль от сознания, что тебя может возненавидеть та, которую ты обожаешь. И все только затем, чтобы толкнуть Вас в объятия Другого. Но пусть. Все лучше, чем в богадельню, куда неизменно приводит в Лондоне «однозвездная» система.

Так кто же будет Вашим идеальным партнером, как Джон Дрю для Ады Реган, как Ирвинг для Эллен Терри[43]? Я должен получить Хиггинса — героя. И я должен оградить Вас от разорения. А равно и себя. Я так бы не любил тебя, когда б сильнее не любил я деньги. Назовите же Вашего избранника. <...>.

НАТУРАЛИЗМ

Натурализм в Англии не получил такого развития, как во Франции. Он не выдвинул своих теоретиков, не оформился в последовательное эстетическое движение. Наиболее полно натуралистические принципы воплощены в творчестве Артура Моррисона. С натурализмом связаны Джордж Гиссинг и Джордж Мур. Значение этих писателей заключается в связи их творчества с демократическими идеями, в стремлении показать жизнь пролетариата, что нашло воплощение в так называемой «литературе трущоб». Натурализм отразил недовольство писателей буржуазной действительностью. Однако скрупулезная точность в воспроизведении быта лондонских трущоб, внимание к ужасающим деталям жизни их обитателей, повышенный интерес к проблемам среды и наследственности давали однобокое представление об английском пролетариате, поскольку за пределами внимания писателей-натуралистов оказывалась классовая борьба, которую вели в то время английские труженики. Критика социальной действительности в творчестве этих писателей была гораздо более ограниченной, чем в произведениях реалистов.

АРТУР МОРРИСОН
(1863—1945)

Новеллист и романист. В своих произведениях Моррисон описывал жизнь ист-эндских улиц и их обитателей. Его творчество основывалось на доктрине «социального дарвинизма», что приводило к изображению лондонских трущоб как арены борьбы сильных и слабых людей за свое существование. Герои Моррисона — это, как правило, ущербные, надломленные или совершенно одичавшие люди. В то же время в своих произведениях Моррисон поставил ряд важных социальных проблем. В них отчетливо проявляется оппозиционность автора буржуазной морали, буржуазному взгляду на жизнь «низов». Наиболее известными произведениями Моррисона являются «Рассказы о захудалых улицах» (1894) и роман «Дитя Джаго» (1896).

НА ЛЕСТНИЦЕ

Прежде этот дом считался «приличным». Некогда в Ист-Энде процветала торговля, а владельцы канатных мастерских и поставщики судового оборудования не считали зазорным селиться в той же части города, где находились их мастерские; и в те времена здесь жил один из таких предпринимателей. Это было массивное здание, добротное и уродливое; теперь стены его покрывала копоть и облупившаяся краска, а окна пестрели трещинами и заплатами. Парадная дверь с утра до вечера бывала открыта настежь, и женская половина населения восседала на крыльце, рассуждая о болезнях, смертях и о том, как все дорожает; и предательские дыры зияли кое-где под толстым ковром грязи на лестнице и лестничных площадках. Известно, что если в доме проживает восемь семейств, никто не станет покупать половик; улица же принадлежала к числу тех, на которых никогда не просыхает грязь. И запахи в доме были самые разнообразные — не было

только приятных (пахло, например, жареной рыбой); но все-таки этот дом никак нельзя было назвать трущобой.

Худая женщина, с закатанными до локтей рукавами, поднимаясь наверх, задержалась на площадке второго этажа и прислушалась. Дверь отворилась, и на лестницу хлынула волна горячего, спертого воздуха — воздуха из душной комнаты больного. Сгорбленная, подслеповатая старуха показалась на пороге и остановилась, придерживая дверь рукою.

— Ну как, миссис Кертис, не полегчало ему? — обратилась к ней соседка, указывая на комнату.

Старуха покачала головой и плотнее прикрыла дверь. Челюсти ее резко задвигались под увядшей кожей.

— Ему не полегчает, покуда не отойдет.— И после небольшой паузы добавила: — Он уже отходит.

— Что же доктор-то говорит?

— Господь с вами, много они знают, доктора эти! — возразила миссис Кертис, сопровождая свои слова каким-то странным звуком, напоминающим хихиканье.— Насмотрелась я их на своем веку. Мальчик вот-вот отойдет, уж я-то вижу. И потом,— она снова потянула ручку двери и зашептала: — за ним уже приходили.— Она опять закивала головой.— Стукнули три раза. Тук, тук, тук — прямо в изголовье; а уж я знаю, что это такое!

Соседка подняла брови и понимающе кивнула.

— Известное дело,— сказала она,— все там будем, днем раньше, днем позже... А бывает, что и обрадуешься смерти-то.

Некоторое время обе женщины, стоя друг против друга, смотрели куда-то в пространство; старуха все кивала головой и кряхтела. Потом соседка возобновила разговор.

— Хороший сын он был, верно?

— Верно, верно, по мне куда лучше! — отозвалась старуха слегка ворчливым тоном.— Уж я постараюсь похоронить его, как положено, хоть после этого мне только и останется, что в богадельню идти. Да, постараюсь уж, с божьей помощью! — закончила она в раздумье, подперев подбородок рукою и вглядываясь в темноту лестницы.

— Когда помер мой бедный муж,— произнесла худая женщина, заметно оживившись,— я ему устроила красивые похороны. Он у меня состоял в Одд-Феллоуз [1], так я оттуда двенадцать фунтов получила. Заказала дубовый гроб и дроги открытые. Одна карета была для своих, а другая для товарищей покойника, и в каждую по две лошади запрягли, и перья были, и факельщики, и на кладбище-то ехали самой дальней дорогой. «Что бы там ни было, миссис Мэндерс,— говорит мне гробовщик,— вы теперь не беспокойтесь. Проводили его как полагается, и никто вас не может попрекнуть». Еще бы! Он мне был хорошим мужем, вот я и похоронила его прилично, как следует.

Соседка увлеклась; и сама миссис Кертис на этот раз воспри-

нимала старую-престарую историю о похоронах Мэндерса с каким-то обостренным интересом; она слушала, сосредоточенно пожевывая губами.

— У Боба тоже будут хорошие похороны,—наконец проговорила она.— Как-нибудь выкручусь, получу страховку, тут поскребу да там... Вот не знаю только, как насчет факельщиков. Это все же расход.

Когда в Ист-Энде у женщины не хватает денег на приобретение вещи, о которой она мечтает, она никогда не скажет об этом прямо. Она скажет: «Это расход» или «Это большой расход». Смысл тот же самый, а звучит лучше. Миссис Кертис, подсчитав свои ресурсы, убедилась, что факельщики — «это расход». На приличных похоронах они обходились в полсоверена каждый, не считая выпивки. Так сказала миссис Мэндерс.

— Ну, да, полсоверена,— подтвердила старуха. Из комнаты донесся слабый стук: это больной стучал палкой об пол.— Иду, иду,— откликнулась она резким, скрипучим голосом.— Каждому полсоверена — деньги немалые; и где мне их взять, ума не приложу; не знаю еще покуда.

Она взялась было за ручку двери, но задержалась и добавила, словно вдруг нашла выход из положения:

— Разве что обойтись без перьев.

— Без перьев-то будет совсем не то! Вот у меня...

Внизу на лестнице раздались шаги: кто-то споткнулся и отпустил крепкое словцо. Миссис Кертис, перегнувшись через перила, старалась в темноте разглядеть идущего.

— Это доктор, сэр? — спросила она. Оказалось, что это помощник доктора; дверь в комнату больного открылась и поглотила его, а миссис Мэндерс тем временем потащилась вверх по ступенькам. Минут пять на лестнице было совершенно темно. Потом помощник доктора, совсем еще молодой человек, снова появился на площадке в сопровождении старухи, которая держала свечу. Миссис Мэндерс, поджидавшая этажом выше, насторожилась.

— Он быстро теряет силы,— заговорил помощник.— Ему необходимо что-нибудь укрепляющее. Доктор Мэнзелл прописал портвейн. Где же он? — Миссис Кертис что-то слезливо забормотала.— Повторяю вам, это совершенно необходимо,— продолжал доказывать помощник с непрофессиональной горячностью (он всего месяц назад получил диплом).— Больному нельзя давать никакой грубой пищи, а силы его нужно как-то поддерживать. Один день может решить все дело. Неужели у вас совершенно нет денег?

— Это ведь расход — такой расход, доктор! — взмолилась старуха.— А тут еще молоко покупай, и...— Она вконец расстроилась и забормотала что-то нечленораздельное.

— Но ведь вино ему нужно, миссис Кертис, даже если вам придется истратить последний шиллинг: другого выхода нет. Ну, уж

если действительно у вас совсем нет денег...— Тут он умолк в некотором замешательстве. Помощник не был богатым молодым человеком,— богатые молодые люди не служат на побегушках у врачей из Ист-Энда,— но накануне вечером он играл в наполеон[2] и ему достался щедрый улов мелочи. Он не был искушен в житейских делах и не мог предвидеть, что по собственной воле вступает на путь, чреватый горькими последствиями, а потому он извлек из кармана пять шиллингов и вручил старухе со словами: — Если у вас действительно совсем нет денег, тогда возьмите хоть это и купите ему бутылку вина, только хорошего, не в трактире. Но сделайте это немедленно. Ему нужно было дать вино гораздо раньше.

Пожалуй, помощнику было бы интересно узнать,— бывают на свете совпадения! — что накануне, на этой лестничной площадке, его патрон совершил точно такую же оплошность, даже сумма была та же самая. Но поскольку миссис Кертис ни словом не обмолвилась об этом, помощник стал спускаться вниз по грязной лестнице, торопясь выбраться на улицу, еще более грязную, и размышляя о том, можно ли отнести к числу бесспорных заслуг любимого сына некоего провинциального проповедника то обстоятельство, что он совершил акт милосердия на деньги, выигранные в наполеон. А миссис Кертис пошамкала губами, глубокомысленно потрясла головой и унесла свечу в комнату. Вскоре оттуда донесся звук, похожий на звон монеты, опускаемой в чайник; и тогда миссис Мэндерс отправилась по своим делам.

Дверь закрылась, и лестницу окутала тьма. Раза два кто-то из жильцов сошел по ступенькам, потом поднялся и снова спустился. Внизу расхаживали люди, выходили через парадную дверь и возвращались вновь. С улицы доносились и всплывали вверх по лестничному пролету выкрики, обрывки смеха. Шаги на мостовой звучали все реже и отчетливей; у входа кто-то шаркал ногами, безуспешно пытаясь добраться до лестницы. Совсем рядом вдруг начинали бить старые, видно, выжившие из ума часы, и каждые двадцать минут их ложные показания опровергала твердая поступь полицейского, который совершал очередной обход своего участка. Наконец парадная дверь с грохотом захлопнулась, приглушив все уличные звуки. На втором этаже в замочной скважине повернулся ключ— и это было все. Из-под двери несколько часов подряд струился слабый свет; потом погас и он. Безумные старые часы продолжали бить невпопад, но за всю ночь никто не выходил из комнаты на втором этаже. По крайней мере, никто не открывал дверь.

Ключ повернулся в замке лишь поздним утром, в ответ на стук миссис Мэндерс; вскоре обе женщины показались на площадке. На голове у миссис Кертис красовалось бесформенное подобие шляпки.

— Ах ты, господи, такой миленький покойник,— сказала миссис Мэндерс.— Ну чисто воск. Точь-в-точь мой покойный муж.

— Надо мне живей поворачиваться,— прошамкала старуха,— пойти разузнать насчет страховки, привести мерку снять, то да другое... Хлопот не оберешься.

— Да уж, что верно, то верно. К кому вы пойдете, к Уилкинзу? Я к Уилкинзу ходила. Мне так кажется, он будет получше Кеджа. У Кеджа люди одеваются грязно, и штаны на них на всех какие-то обтрепанные. Ежели вы думаете нанимать факельщиков...

— Да, да,— подхватила старуха, истово кивая головой,— найму и факельщиков. Слава тебе господи, могу все устроить не хуже, чем у людей!

— И перья будут?

— Как же, как же, будут и перья. Не такой уж это большой расход, в конце концов.

ЭСТЕТИЗМ

Эстетизм — течение в английской эстетической мысли и искусстве, зародившееся в 1870-е гг., окончательно сформировавшееся в 1880—1890-е гг. и утратившее свои позиции в начале XX в., слившись с различными формами модернизма.

Первым принципы эстетизма изложил Уолтер Пейтер (1839—1894). Он был учеником крупнейшего английского эстетика XIX в. Джона Рескина (1819—1900). Но, в противоположность своему учителю, считавшему, что «искусство страны есть указатель ее социальных и политических добродетелей» («Лекции об искусстве», 1870, опубл. 1887), Пейтер придерживался субъективистского варианта концепции «искусства для искусства». Для него искусство не должно учить добру, оно безразлично к морали. Прекрасное субъективно, поэтому задача критика — лишь выразить свои личные переживания от встречи с произведением искусства. Таково, например, изложение Пейтером впечатлений о «Джоконде» Леонардо да Винчи, в которой он видит «животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм средневековья с его церковным честолюбием и романтической любовью, возвращение языческого мира, грехи Борджиа» («Очерки по истории Ренессанса», 1873).

Преемниками Пейтера стали деятели искусства, объединившиеся вокруг декадентских журналов «Желтая книга» и «Савой», которые стали выходить в свет в 1894 и 1895 гг. Это были теоретик символизма и поэт Артур Саймонз (1865—1945), поэты Эрнест Доусон (1867—1900), Джон Дейвидсон (1857—1909), художник и писатель Обри Бердсли (1872—1898). Влияние эстетизма Пейтера испытали ирландский поэт и драматург Уильям Батлер Йетс (1865—1939), англо-американский писатель Генри Джеймс (1843—1916) и др.

Вождем эстетизма после Пейтера становится Оскар Уайльд. Культ красоты приводит Уайльда к парадоксальному утверждению: искусство не только выше жизни, но и формирует действительность в соответствии с фантазией художника. Это кульминационная точка развития эстетизма.

Эстетизм как явление теоретического порядка явился основой для объединения ряда писателей, представляющих в литературе разные художественные стили. В основном отмечается явная склонность к символизму (особенно у деятелей «Желтой книги»). Но символизм в Англии не обрел таких четких форм, как во Франции и Бельгии.

УОЛТЕР ПЕЙТЕР
(1839—1894)

Английский писатель, эстетик, основоположник эстетизма. Родился в семье голландского врача Патера. Окончил Оксфордский университет, где позднее читал лекции. Эстетическая теория Пейтера, основанная на субъективизме оценок и противопоставлении этики и эстетики, была изложена в «Очерках по истории Ренессанса» (1873), главном труде Пейтера. Эстетические идеи Пейтер развивал и в художественных произведениях — философском романе «Марий-эпикуреец» (1885), сборнике новелл «Воображаемые портреты» (1887). Эстетизм Пейтера приводит его к утверждению самоценности формы («Школа Джорджоне», 1877). В философии искусства Пейтера большую роль сыграли идеи неокатолицизма («Марий-эпикуреец»), неоплатонизма («Платон и платонизм», 1893), а также Дж. Рескина. Принимая мысль Рескина о первостепенном значении красоты для жизни человека, Пейтер полемизирует с его представлением о связи искусства и морали. Идеи У. Пейтера оказали влияние на Оскара Уайльда и других представителей английского эстетизма.

ИЗ КНИГИ «ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ РЕНЕССАНСА»

ПРЕДИСЛОВИЕ

(Отрывки)

<...> Красота, как почти весь человеческий чувственный опыт, есть нечто относительное; поэтому определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее. Задача истинного эстетика заключается в том, чтобы определить красоту не в абстрактных терминах, но в возможно более конкретных,— в том, чтобы найти не универсальную, а особенную формулу, которая всего лучше выражает то или иное откровение красоты.

<...>Задача эстетической критики заключается в том, чтобы распознать, проанализировать и освободить от случайных придатков то свойство, благодаря которому картина, ландшафт, благородная личность в жизни или в книге производит это особое впечатление красоты или удовольствия, и указать, где источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается. <...>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

(Отрывки)

<...> Вначале опыт словно заливает нас потоком внешних предметов, угнетающих своей резкой, назойливой реальностью и вовлекающих нас в тысячи действий. Но когда мы начинаем размышлять об этих предметах, они рассеиваются; сила сцепления, словно волшебством, перестает действовать; каждый предмет распадается в сознании наблюдателя на группу впечатлений: цвет, запах, вещество. И если мы будем углубляться мыслями не в этот мир предметов сам по себе, которые язык облекает покровом понятия, но в мир мимолетных, колеблющихся, непостоянных впечатлений, вспыхивающих и вновь угасающих в нашем сознании,—

этот мир сожмется еще теснее: вся область наших наблюдений сократится в тесную камеру индивидуальной души. <...> Психологический анализ идет еще дальше и учит нас, что эти впечатления отдельного духа, эти личные опыты вечно меняются и текут; что каждый из них ограничен другим, и так как время делимо до бесконечности, то и впечатление делимо бесконечно. Действительное в нем — это короткий момент, убежавший прежде, чем мы его успели уловить; о нем вернее будет сказать, что прекратился, а не то, что он есть. К этому блуждающему огоньку, беспрестанно вспыхивающему на поверхности потока, к единственному острому впечатлению, оставляющему привкус ушедшего момента, и сводится все, что есть действительного в нашей жизни. <...>

Когда все уходит из-под наших ног, мы можем ухватиться за какую-нибудь изысканную страсть, за какой-нибудь вклад в науку, на мгновение поднимающий завесу и проясняющий горизонт, за раздражение чувств, за редкую краску, за новый тонкий аромат, за произведение руки художника, за черточку на лице друга. <...>

...Ускоренный пульс жизни могут дать нам великие страсти, восторги и муки любви, различные формы захватывающей деятельности, бескорыстной или иной, наполняющей жизнь столь многих. Ясно лишь одно, только страсть может принести нам этот плод ускоренного возвышенного сознания. И больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. Ибо искусство подходит к нам с простодушным намерением дать наивысшую радость быстролетным мгновениям нашей жизни и просто ради этих мгновений.

ОСКАР УАЙЛЬД
(1856—1900)

Выдающийся писатель, глава английского эстетизма. Родился в семье известного врача, учился в Оксфордском университете, где познакомился с эстетикой Дж. Рескина и У. Пейтера. В 1881 г. издал в Лондоне свои «Стихотворения», близкие по духу к символизму. В 1882 г. совершил поездку по США с чтением лекций об эстетике. В 1880-е гг. Уайльд редактирует журнал «Женский мир», пишет пьесы, рассказы (в том числе «Кентервильское привидение», 1887), статьи («Упадок лжи», 1889). В этот период складывается эстетизм Уайльда, основанный на парадоксальном утверждении первичности искусства, на дискредитации значения природы, действительности для художника. Первое значительное достижение Уайльда-писателя — книга «Счастливый Принц и другие сказки» (1888), за которой последовал второй сборник сказок «Гранатовый домик» (1891). Сказки Уайльда — литературная стилизация. Здесь встречается несвойственное другим произведениям Уайльда открытое и прямое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество Уайльда. Высшего выражения оно достигает в романе «Портрет Дориана Грея» (1891). В последующие годы Уайльд занимается в основном драматургией («Веер леди Уиндермир», 1892; «Женщина, не стоящая внимания», 1893; «Саломея», 1893; «Идеальный муж», 1895; «Как важно

быть серьезным», 1895). Блестящие перспективы были неожиданно зачеркнуты судебным процессом над Уайльдом. Он был обвинен в безнравственности и с 1895 по 1897 г. отбывал заключение в Рэдингской тюрьме. Выйдя из тюрьмы, Уайльд поселился в Париже, где издал наиболее значительное свое поэтическое произведение — «Балладу Рэдингской тюрьмы» (1898).

СОЛОВЕЙ И РОЗА[1]

— Она сказала, что будет танцевать со мной, если я принесу ей красных роз,— воскликнул молодой Студент,— но в моем саду нет ни одной красной розы.

Его услышал Соловей, в своем гнезде на дубе, и, удивленный, выглянул из листвы.

— Ни единой красной розы во всем моем саду! — продолжал сетовать Студент, и его прекрасные глаза наполнились слезами.— Ах, от каких пустяков зависит порою счастье! Я прочел все, что написали мудрые люди, я постиг все тайны философии,— а жизнь моя разбита из-за того только, что у меня нет красной розы.

— Вот он наконец-то настоящий влюбленный,— сказал себе Соловей.— Ночь за ночью я пел о нем, хотя и не знал его, ночь за ночью я рассказывал о нем звездам, и наконец я увидел его. Его волосы темны, как темный гиацинт, а губы его красны, как та роза, которую он ищет; но страсть сделала его лицо бледным, как слоновая кость, и скорбь наложила печать на его чело.

— Завтра вечером принц дает бал,— шептал молодой Студент,— и моя милая приглашена. Если я принесу ей красную розу, она будет танцевать со мной до рассвета. Если я принесу ей красную розу, я буду держать ее в своих объятиях, она склонит голову ко мне на плечо, и моя рука будет сжимать ее руку. Но в моем саду нет красной розы, и мне придется сидеть в одиночестве, а она пройдет мимо. Она даже не взглянет на меня, и сердце мое разорвется от горя.

— Это настоящий влюбленный,— сказал Соловей.— То, о чем я лишь пел, он переживает на деле; что для меня радость, то для него страдание. Воистину любовь — это чудо. Она драгоценнее изумруда и дороже прекраснейшего опала. Жемчуга и гранаты не могут купить ее, и она не выставляется на рынке. Ее не приторгуешь в лавке и не выменяешь на золото.

— На хорах будут сидеть музыканты,— продолжал молодой Студент.— Они будут играть на арфах и скрипках, и моя милая будет танцевать под звуки струн. Она будет носиться по зале с такой легкостью, что ноги ее не коснутся паркета, и вокруг нее будут толпиться придворные в расшитых одеждах. Но со мной она не захочет танцевать, потому что у меня нет для нее красной розы. И юноша упал ничком на траву, закрыл лицо руками и заплакал.

— О чем он плачет? — спросила маленькая зеленая Ящерица, которая проползла мимо него, помахивая хвостиком.

— Да, в самом деле, о чем? — подхватила Бабочка, порхавшая в погоне за солнечным лучом.

— О чем? — спросила Маргаритка нежным шепотом свою соседку.

— Он плачет о красной розе,— ответил Соловей.

— О красной розе! — воскликнули все.— Ах, как смешно!

А маленькая Ящерица, несколько склонная к цинизму, беззастенчиво расхохоталась.

Один только Соловей понимал страдания Студента, он тихо сидел на дубе и думал о таинстве любви.

Но вот он расправил свои темные крылышки и взвился в воздух. Он пролетел над рощей, как тень, и, как тень, пронесся над садом.

Посреди зеленой лужайки стоял пышный Розовый Куст. Соловей увидел его, подлетел к нему и спустился на одну из его веток.

— Дай мне красную розу,— воскликнул он,— и я спою тебе свою лучшую песню!

Но Розовый Куст покачал головой.

— Мои розы белые,— ответил он,— они белы, как морская пена, они белее снега на горных вершинах. Поди к моему брату, что растет возле старых солнечных часов,— может быть, он даст тебе то, чего ты просишь.

И Соловей полетел к Розовому Кусту, что рос возле старых солнечных часов.

— Дай мне красную розу,— воскликнул он,— и я спою тебе свою лучшую песню!

Но Розовый Куст покачал головой.

— Мои розы желтые,— ответил он, — они желты, как волосы сирены, сидящей на янтарном престоле, они желтее златоцвета на нескошенном лугу. Поди к моему брату, что растет под окном у Студента, может быть, он даст тебе то, чего ты просишь.

И Соловей полетел к Розовому Кусту, что рос под окном у Студента.

— Дай мне красную розу,— воскликнул он,— и я спою тебе свою лучшую песню!

Но Розовый Куст покачал головой.

— Мои розы красные,— ответил он,— они красны, как лапки голубя, они краснее кораллов, что колышутся, как веер, в пещерах на дне океана. Но кровь в моих жилах застыла от зимней стужи, мороз побил мои почки, буря поломала мои ветки, и в этом году у меня совсем не будет роз.

— Одну только красную розу — вот все, чего я прошу,— воскликнул Соловей.— Одну-единственную красную розу! Знаешь ты способ получить ее?

— Знаю,— ответил Розовый Куст,— но он так страшен, что у меня не хватает духу открыть его тебе.

— Открой мне его,— попросил Соловей,— я не боюсь.

— Если ты хочешь получить красную розу,— молвил Розовый Куст,— ты должен сам создать ее из звуков песни при лунном сиянии, и ты должен обагрить ее кровью сердца. Ты должен петь мне, прижавшись грудью к моему шипу. Всю ночь ты должен петь, и мой шип пронзит твое сердце, и твоя живая кровь перельется в мои жилы и станет моей кровью.

— Смерть — дорогая цена за красную розу,— воскликнул Соловей.— Жизнь мила каждому! Как хорошо, сидя в лесу, любоваться солнцем в золотой колеснице и луною в колеснице из жемчуга. Сладко благоухание боярышника, милы синие колокольчики в долине и вереск, цветущий на холмах. Но Любовь дороже Жизни, и сердце какой-то пташки — ничто в сравнении с человеческим сердцем!

И, взмахнув своими темными крылышками, Соловей взвился в воздух. Он пронесся над садом, как тень, и, как тень, пролетел над рощей.

А Студент все еще лежал в траве, где его оставил Соловей, и слезы еще не высохли в его прекрасных глазах.

— Радуйся! — крикнул ему Соловей.— Радуйся, будет у тебя красная роза. Я создам ее из звуков моей песни при лунном сиянии и обагрю ее горячей кровью своего сердца. В награду я прошу у тебя одного; будь верен своей любви, ибо как ни мудра Философия, в Любви больше Мудрости, чем в Философии,— и как ни могущественна Власть, Любовь сильнее любой Власти. У нее крылья цвета пламени, и пламенем окрашено тело ее. Уста ее сладки, как мед, а дыхание подобно ладану.

Студент привстал на локтях и слушал, но он не понял того, что говорил ему Соловей, ибо он знал только то, что написано в книгах.

А Дуб понял и опечалился, потому что очень любил эту малую пташку, которая свила себе гнездышко в его ветвях.

— Спой мне в последний раз твою песню,— прошептал он.— Я буду сильно тосковать, когда тебя не станет.

И Соловей стал петь Дубу, и пение его напоминало журчание воды, льющейся из серебряного кувшина.

Когда Соловей кончил петь, Студент поднялся с травы, вынул из кармана карандаш и записную книжку и сказал себе, направляясь домой из рощи:

— Да, он мастер формы, это у него отнять нельзя. Но есть ли у него чувство? Боюсь, что нет. В сущности, он подобен большинству художников: много виртуозности и ни капли искренности. Он никогда не принесет себя в жертву другому. Он думает лишь о музыке, а всякий знает, что искусство эгоистично. Впрочем, нельзя не признать, что иные из его трелей удивительно красивы. Жаль только, что в них нет никакого смысла и они лишены практического значения.

И он пошел к себе в комнату, лег на узкую койку и стал думать о своей любви; вскоре он погрузился в сон.

Когда на небе засияла луна, Соловей прилетел к Розовому Кусту, сел к нему на ветку и прижался к его шипу. Всю ночь он пел, прижавшись грудью к шипу, и холодная хрустальная луна слушала, склонив свой лик. Всю ночь он пел, а шип вонзался в его грудь все глубже и глубже, и из нее по каплям сочилась теплая кровь.

Сперва он пел о том, как прокрадывается любовь в сердце мальчика и девочки. И на Розовом Кусте, на самом верхнем побеге, начала распускаться великолепная роза. Песня за песней — лепесток за лепестком. Сперва роза была бледная, как легкий туман над рекою,— бледная, как стопы зари, и серебристая, как крылья рассвета. Отражение розы в серебряном зеркале, отражение розы в недвижной воде — вот какова была роза, расцветавшая на верхнем побеге Куста.

А Куст кричал Соловью, чтобы тот еще крепче прижался к шипу.

— Крепче прижмись ко мне, милый Соловушка, не то день придет раньше, чем заалеет роза!

Все крепче и крепче прижимался Соловей к шипу, и песня его звучала все громче и громче, ибо он пел о зарождении страсти в душе мужчины и девушки.

И лепестки розы окрасились нежным румянцем, как лицо жениха, когда он целует в губы свою невесту. Но шип еще не проник в сердце Соловья, и сердце розы оставалось белым, ибо только живая кровь соловьиного сердца может обагрить сердце розы.

Опять Розовый Куст крикнул Соловью, чтобы тот крепче прижался к шипу.

— Крепче прижмись ко мне, милый Соловушка, не то день придет раньше, чем заалеет роза!

Соловей еще сильнее прижался к шипу, и острие коснулось наконец его сердца, и все тело его вдруг пронзила жестокая боль. Все мучительнее и мучительнее становилась боль, все громче и громче раздавалось пение Соловья, ибо он пел о Любви, которая обретает совершенство в Смерти, о той Любви, которая не умирает в могиле.

И стала алой великолепная роза, подобно утренней заре на востоке. Алым стал ее венчик, и алым, как рубин, стало ее сердце.

А голос Соловья все слабел и слабел, и вот крылышки его судорожно затрепыхались, а глазки заволокло туманом. Песня его замирала, и он чувствовал, как что-то сжимает его горло.

Но вот он испустил свою последнюю трель. Бледная луна услышала ее и, забыв о рассвете, застыла в небе. Красная роза услышала ее и, вся затрепетав в экстазе, раскрыла свои лепестки навстречу прохладному дуновению утра. Эхо понесло эту трель к своей багряной пещере в горах и разбудило спавших там пастухов. Трель прокатилась по речным камышам, и те отдали ее морю.

— Смотри! — воскликнул Куст.— Роза стала красной!

Но Соловей ничего не ответил. Он лежал мертвый в высокой траве, и в сердце у него был острый шип.

В полдень Студент распахнул окно и выглянул в сад.

— Ах, какое счастье! — воскликнул он.— Вот она, красная роза. В жизни не видал такой красивой розы! У нее, наверное, какое-нибудь длинное латинское название.

И он высунулся из окна и сорвал ее.

Потом он взял шляпу и побежал к Профессору, держа розу в руках.

Профессорская дочь сидела у порога и наматывала голубой шелк на катушку. Маленькая собачка лежала у нее в ногах.

— Вы обещали, что будете со мной танцевать, если я принесу вам красную розу! — воскликнул Студент.— Вот самая красная роза на свете. Приколите ее вечером поближе к сердцу, и, когда мы будем танцевать, она расскажет вам, как я люблю вас.

Но девушка нахмурилась.

— Боюсь, что эта роза не подойдет к моему туалету,— ответила она.— К тому же племянник камергера прислал мне настоящие каменья, а всякому известно, что каменья куда дороже цветов.

— Как вы неблагодарны! — с горечью сказал Студент и бросил розу на землю.

Роза упала в колею, и ее раздавило колесом телеги.

— Неблагодарна? — повторила девушка.— Право же, какой вы грубиян! Да и кто вы такой в конце концов? Всего-навсего студент. Не думаю, чтоб у вас были такие серебряные пряжки к туфлям, как у камергерова племянника.

И она встала с кресла и ушла в комнаты.

— Какая глупость — эта Любовь,— размышлял Студент, возвращаясь домой.— В ней и на половину нет той пользы, какая есть в Логике. Она ничего не доказывает, всегда обещает несбыточное и заставляет верить в невозможное. Она удивительно непрактична, а так как наш век — век практический, то вернусь я лучше к Философии и буду изучать Метафизику.

И он вернулся к себе в комнату, вытащил большую запыленную книгу и принялся ее читать.

ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Художник — тот, кто создает прекрасное.

Раскрыть людям себя и скрыть художника — вот к чему стремится искусство.

Критик — это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая, форма критики — один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное,— люди испорченные, и

притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл,— люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник — тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к Реализму — это ярость Калибана[2], увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к Романтизму — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства — в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника — средства Искусства.

Порок и Добродетель — материал для его творчества.

Если говорить о форме,— прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве — искусство актера.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

В сущности, Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры,— значит, в нем есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях,— художник остается верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Оскар Уайльд

ИЗ КНИГИ «ЗАМЫСЛЫ»

УПАДОК ЛЖИ [3]

ДИАЛОГ

(Отрывок)

Кирилл. ...Чтобы как-нибудь не ошибиться, я попрошу вас изложить мне вкратце догматы этой новой эстетики.

Вивиан. Вот они в немногих словах. Искусство ничего не выражает, кроме себя самого. Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам. Ему нет надобности быть реалистичным в век реализма или спиритуальным в век веры. Далеко не будучи созданием своего века, оно обыкновенно находится в прямой оппозиции к нему, и единственная история, которую оно сохраняет для нас, это история его собственного развития. Порою оно возвращается по своим следам и возрождает какую-нибудь античную форму; пример: архаистическое движение позднейшего греческого искусства и прерафаэлитское движение наших дней. Но чаще всего оно задолго предвосхищает свою эпоху и создает такие вещи, что проходит целый век, покуда люди научатся понимать эти вещи, ценить их и наслаждаться ими. Ни в коем случае оно не воспроизводит свой век. Великая ошибка всех историков заключается в том, что они по искусству эпохи судят о самой эпохе.

Второй догмат заключается в следующем. Все плохое искусство существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал. Жизнью и природой порою можно пользоваться в искусстве, как частью сырого материала, но, чтобы принести искусству действительную пользу, они должны быть переведены на язык художественных условностей. В тот момент, когда искусство отказывается от вымысла и фантазии, оно отказывается от всего. Как метод, реализм никуда не годится, и всякий художник должен избегать двух вещей — современности формы и современности сюжета. Для нас, живущих в девятнадцатом веке, любой век является подходящим сюжетом, кроме нашего собственного. Единственно красивые вещи — это те, до которых нам нет никакого дела. Я позволю себе процитировать себя самого: именно потому, что Гекуба [4] нам ничто, ее горести составляют вполне пригодный мотив для трагедии. Притом только современное становится всегда старомодным. Золя кропотливо пытается дать нам картину Второй империи. Но кому нужна теперь Вторая империя? Она устарела. Жизнь движется быстрее реализма, но романтизм опережает жизнь.

Третий догмат: жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни. Это происходит оттого, что в нас заложен подражательный инстинкт, а также и оттого, что сознательная цель жизни — найти себе выражение, а именно искусство

указывает ей те или иные красивые формы, в которых она может воплотить свое стремление. Это теория, которой никто еще не высказывал, но она необычайно плодотворна и бросает совершенно новый свет на всю историю искусства.

Отсюда следует, что и внешняя природа подражает искусству. Единственные эффекты, какие она может показать нам, это те эффекты, которые мы уже видели, благодаря поэзии и живописи. Вот тайна очарования природы, а вместе объяснение ее слабости.

Последнее откровение: ложь, передача красивых небылиц — вот подлинная цель искусства. <...>

НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантизм возник на основе неприятия буржуазной действительности. Писатели-неоромантики (Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Г. К. Честертон) в своем творчестве противостояли, с одной стороны, прозаическому бытописательскому натурализму, упадничеству и изысканной изнеженности символистов и эстетов, а с другой стороны, отвергали реалистическую правдивость изображения жизни. В основе их творчества лежал романтический разлад между действительностью и мечтой. Однако, используя романтический метод, неоромантики существенно отличаются от своих предшественников-романтиков. Для неоромантического направления характерно не противопоставление действительности идеала, находящегося вне пределов этой действительности, и не противопоставление обычным людям исключительных героев, а поиски идеала в самой действительности, «открытие» героя в обыкновенном человеке. Неоромантики полагали, что все зависит от угла зрения, под которым рассматривается действительность, от умения человека увидеть красоту и необычность окружающего его мира. Именно поэтому для неоромантиков характерен культ приключения, стремление к необычному. Неоромантизм показывает, как человек, сумевший увидеть окружающий его мир свежим взглядом, открывает в нем таинственное, необычное. Стремление к опасностям, авантюрам, к столкновению с трудностями и их преодолению делает, по мнению неоромантиков, жизнь человека яркой, насыщенной. Человек, живущий такой жизнью, подлинно богат, в то время как буржуа, подавленный постоянным стремлением к наживе, закрывающим для него красоту окружающего мира,— духовно беден. Искусство, по мнению неоромантиков, не только приподнимает человека над будничностью деловой жизни, не только показывает ему чудесный мир фантазии, но и дает ему ключ к пониманию смысла жизни, требует от своего читателя изменения собственной жизненной позиции.

Для неоромантизма характерен оптимизм, утверждение безграничности человеческих возможностей, борьба за духовную красоту человеческой жизни.

Внутри неоромантизма выделяется особое течение, получившее название «литературы действия», к которому относятся такие писатели, как Р. Киплинг, А. Конан Дойл, Г. Р. Хаггард, У. Э. Хенли и др. Неоромантическая концепция искусства в творчестве этих авторов была поставлена на службу империалистической идеологии. Писатели «литературы действия» также выражают протест против будничности обывательской жизни, они тоже исповедуют культ авантюры, приключения и ратуют за умение человека найти свою активную жизненную позицию. Но их герой обретает себя на службе Британской империи, а все его подвиги направлены на благо ее процветания. «Литература действия» в какой-то степени даже более демократична, чем неоромантизм, ее герои — простые солдаты,

колониальные чиновники, шпионы, пираты, частные сыщики, журналисты, но всех этих героев объединяет одно — глубокое убеждение в незыблемости империи, «в которой никогда не заходит солнце», и искреннее стремление отдать все свои силы и даже саму жизнь для ее процветания. «Литература действия» поэтизирует империалистические войны, колониальную политику Англии, защищает реакционную теорию о превосходстве белой расы. В то же время в лучших произведениях таких писателей, как Киплинг или Конан Дойл, правдиво изображается жизнь английских солдат, чиновников, простых людей, утверждаются принципы истины, добра и справедливости.

РОБЕРТ ЛУИС СТИВЕНСОН
(1850—1894)

Роберт Луис Стивенсон — романист, поэт, новеллист, драматург, критик. В его творчестве неоромантические принципы получили наиболее полное и последовательное воплощение. Лучшая часть его художественного наследия — романы «Остров сокровищ» (1883), «Владетель Баллантрэ» (1889), повести «Дом на дюнах» (1880), «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886), новеллы и поэзия. Драматургия Стивенсона значительно уступает его прозе и поэзии. На произведения этого писателя известное влияние оказал Ф. М. Достоевский, что проявляется в психологизме Стивенсона, в его внимании к нравственным проблемам. Герои Стивенсона — это, как правило, юноши, только вступающие в жизнь и воспринимающие окружающий мир с удивлением и радостью. Наивность и душевная чистота героев Стивенсона не только позволяют им увидеть красоту жизни, но и всегда вознаграждаются автором: герои обретают своих возлюбленных («Катриона», «Черная стрела»), находят сокровища («Остров сокровищ»). Писатель пытается выяснить истоки зла, царящего в окружающем мире («Владетель Баллантрэ», «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда»), для него неприемлемы стяжательство, порочность, предательство, жестокость. Произведения Стивенсона утверждают оптимистическое стремление к торжеству высоких нравственных идеалов, противопоставленных прозе буржуазной жизни, убивающей в человеке все самые лучшие его качества. Стиль писателя лаконичен и красочен. Совершенство композиции и внутренний драматизм, присущие его произведениям, неоднократно отмечались критиками. В своей поэзии Стивенсон опирается на национальные фольклорные традиции. В теоретических и критических статьях писатель утверждает неоромантическую эстетику, активно борется с пессимистическими тенденциями в литературе, защищает художественное наследие классической литературы.

Увлекательность повествования, романтическая убежденность в конечной победе добра, гуманизм автора сделали его одним из наиболее популярных и любимых юношеских писателей.

НОЧЛЕГ ФРАНСУА ВИЙОНА[1]

(В сокращении)

Это было в последних числах ноября 1456 года. В Париже с нескончаемым, неутомимым упорством шел снег. Временами на улицы налетал ветер и тут же вздымал снежный смерч; временами наступало затишье, и тогда из темноты ночного неба в безмолвном кружении валили неисчислимые крупные хлопья. Бедному люду, поглядывавшему на все из-под намокших бровей, оставалось только дивиться, откуда берется столько снега. Мэтр Франсуа

Вийон, стоя днем у окна таверны, выдвинул такое предположение: то ли это языческий Юпитер щиплет гусей на Олимпе, то ли это линяют святые ангелы. Сам он всего лишь скромный магистр[2] искусств и в вопросах, касающихся божественного, не смеет делать выводы. Дурашливый старый кюре[3] из Монтаржи, затесавшийся в их компанию, тут же поставил юному мошеннику еще одну бутылку вина в честь как самой шутки, так и ужимок, с которыми она была преподнесена, и поклялся своей седой бородой, что и сам он в этом возрасте был таким же богохульным щенком, как Вийон. <...>

Кладбище Сен-Жан получило свою долю снега. Все могилы были благолепно укрыты; высокие белые крыши стояли вокруг в своем важном уборе; почтенные буржуа уже давно почивали в постелях, напялив на себя колпаки, не менее белоснежные, чем те, что были на их обиталищах; по всей округе ни огонька, кроме слабого мигания фонаря, качавшегося на церковных хорах и отбрасывавшего при каждом размахе причудливые тени. Еще не пробило десяти, когда мимо кладбища Сен-Жан, похлопывая рукавицами, прошли патрульные с фонарями и алебардами — прошли и не обнаружили ничего подозрительного в этих местах.

Но там, притулившись к кладбищенской стене, стоял домишко, и в нем единственном на всей похрапывающей во сне улице не спали, и это было явно не к добру. Снаружи его почти ничто не выдавало; только струйка дыма из трубы, темное пятно, там, где снег подтаял на крыше, и несколько полузанесенных следов на пороге. Но внутри, за закрытыми ставнями, поэт Франсуа Вийон и кое-кто из воровской шайки, с которой он водился, коротали ночь за бутылкой вина.

Большая кучка раскаленных углей в сводчатом камине рдела и дышала палящим жаром. Перед огнем, высоко подоткнув рясу и грея у гостеприимного огня свои жирные голые ноги, сидел монах-пикардиец Домине Николас. Его могучая тень надвое рассекала комнату, свет из камина еще пробивался по обе стороны его тучного тела и маленькой лужицей лежал между широко расставленными ногами. Одутловатая физиономия этого запойного пьяницы была вся покрыта сеткой мелких жилок, обычно багровых, а теперь бледно-фиолетовых, потому что хоть он и грел спину, но холод кусал его спереди. Капюшон рясы был у него откинут и топорщился двумя странными наростами по сторонам бычьей шеи. Так он восседал, ворча что-то себе под нос и рассекая комнату надвое своей мощной тенью.

По правую его руку Вийон и Ги Табари склонились над куском пергамента: Вийон сочинял балладу, которую позднее назвал «Балладой о жареной рыбе», а Табари восторженно лопотал что-то у него за плечом. Поэт был весьма невзрачный человек: небольшого роста, с впалыми щеками и жидкими черными прядями волос. Его двадцать четыре года сказывались в нем лихорадочным

оживлением. Жадность проложила морщины у него под глазами, недобрые улыбки — складочки вокруг рта. В этом лице боролись волк со свиньей. Своим уродством, резкостью черт оно красноречиво говорило о всех земных страстях. Руки у поэта были маленькие, цепкие и узловатые, как веревки, пальцы все время мелькали перед его лицом со страстной выразительностью движений. Что касается Табари, то его приплюснутый нос и слюнявый рот так и говорили о разливанной, благодушной, восторженной глупости; он стал вором (так же как мог бы стать наитишайшим буржуа) силой всемогущего случая, который управляет судьбой гусей и ослов во образе человеческом.

По другую руку монаха играли в карты Монтиньи и Тевенен Пансет. В первом, как в павшем ангеле, еще сохранился какой-то след благородного происхождения и воспитания: что-то стройное, гибкое, изысканное в фигуре, что-то орлиное и мрачное в выражении лица. А бедняга Тевенен был сегодня в ударе: днем ему удалась одна мошенническая проделка в предместье Сен-Жак, а теперь он выигрывал у Монтиньи. Довольная улыбка расплылась на его лице, его розовая лысина сияла в венке рыжих кудрей, изрядное брюшко сотрясалось от подавляемого смеха каждый раз, как он загребал выигрыш.

— Ставишь или кончать? — спросил Тевенен.

Монтиньи угрюмо кивнул.

— «Есть предпочтут иные люди,— писал Вийон,— на позолоченной посуде». Ну, помоги же мне, Гвидо!

Табари хихикнул.

— «Или хотя б на серебре»,— писал поэт.

Ветер снаружи усиливался, он гнал перед собой снег, и временами вой его переходил в торжествующий рев, а потом в замогильные стенания в трубе. Мороз к ночи крепчал. Вийон, выпятив губы, передразнивал голос ветра, издавая нечто среднее между свистом и стоном. Именно этот талант беспокойного поэта больше всего не нравился пикардийскому монаху.

— Неужели вы не слышите, как он завывает у виселицы? — сказал Вийон.— И все они там сейчас отплясывают в воздухе дьявольскую жигу[4]. Пляшите, пляшите, молодчики, все равно не согреетесь! Фу! Ну и вихрь! Наверняка кто-нибудь сорвался! Одним яблочком меньше на трехногой яблоне! А небось и холодно же теперь, Домине, на дороге в Сен-Дени? — сказал он.

Домине Николас мигнул обоими глазами, и кадык у него передернуло, словно он поперхнулся. Монфокон, самая ужасная из виселиц Парижа, видна была как раз с дороги в Сен-Дени, и слова Вийона задели его за живое. И Табари, тот всласть посмеялся шутке насчет яблочек — никогда еще он не слышал ничего смешнее. Он держался за бока и всхлипывал от хохота. Вийон щелкнул собутыльника по носу, отчего смех его перешел в приступ кашля.

— Будет ржать,— сказал Вийон,— придумай лучше рифму на «рыба».

— Ставишь или кончать? — ворчливо спросил Монтиньи.

— Конечно, ставлю,— ответил Тевенен.

— Есть там что-нибудь в бутылке? — спросил монах.

— А ты откупорь другую,— сказал Вийон.— Неужели ты все еще надеешься наполнить такую бочку, как твое брюхо, такой малостью, как бутылка? И как ты рассчитываешь вознестись на небо? Сколько потребуется ангелов, чтобы поднять одного монаха из Пикардии? Или ты вообразил себя новым Илией и ждешь, что за тобой пришлют колесницу?

— Hominibus impossibile *,— ответил монах, наполняя свой стакан.

Табари был вне себя от восторга. Вийон еще раз щелкнул его по носу.

— Смейся моим шуткам,— сказал он.

— Но ведь смешно,— возразил Табари.

Вийон состроил ему рожу.

— Придумывай рифму на «рыба»,— сказал он.— Что ты смыслишь в латыни? Тебе же лучше будет, если ничего не поймешь на страшном суде, когда дьявол призовет к ответу Гвидо Табари, клирика,— сам дьявол с большим горбом и докрасна раскаленными когтями. А раз уж речь зашла о дьяволе,— добавил он шепотом,— то посмотри на Монтиньи.

Все трое украдкой взглянули в ту сторону. Монтиньи по-прежнему не везло. Рот у игрока скривился набок, одна ноздря закрылась, а другая была раздута. У него, как говорится, черный пес сидел на загривке, и он тяжело дышал под этим зловещим грузом.

— Так и кажется, что заколет он своего партнера,— таращa глаза, прошептал Табари.

Монах вздрогнул, повернулся лицом к огню и протянул руки к каминному жару. Так на него подействовал холод, а вовсе не избыток чувствительности.

— Вернемся к балладе,— сказал Вийон.— Что же у нас получилось? — И, отбивая ритм рукой, он начал читать стихи вслух.

Но уже на четвертой строке игроки прервали его. Там что-то произошло в мгновение ока. Закончилась очередная партия, и Тевенен готовился объявить взятку, как вдруг Монтиньи стремительно, словно гадюка, бросился на него и ударил кинжалом прямо в сердце. Смерть наступила, прежде чем Тевенен успел вскрикнуть, прежде чем он успел отшатнуться. Судорога раз-другой пробежала по его телу, пальцы у него разжались и сжались снова, пятки дробно стукнули по полу, потом голова его отвалилась назад, к левому плечу, глаза широко раскрылись, и душа Тевенена Пансета вернулась к своему создателю.

* Для человека сие невозможно *(лат.)*.

Все вскочили, но дело было сделано мгновенно. Четверо живых глядели друг на друга сами мертвецки бледные, а мертвый как бы с затаенной усмешкой разглядывал угол потолка.

— Боже милостивый! — сказал наконец Табари и стал читать латинскую молитву.

И вдруг Вийон разразился истерическим хохотом. Он шагнул вперед и отвесил Тевенену шутовской поклон, засмеявшись при этом еще громче. Потом тяжело опустился на табурет не в силах удержаться от надрывного смеха, словно разрывавшего его на куски.

Первым пришел в себя Монтиньи.

— А ну-ка, посмотрим, что там у него имеется,— сказал он и, мигом опытной рукой очистив карманы мертвеца, разложил деньги на столе четырьмя ровными стопками.— Это вам,— сказал он.

Монах принял свою долю с глубоким вздохом и только искоса взглянул на мертвого Тевенена, который начал оседать и валиться вбок со стула.

— Мы все в этом замешаны! — вскрикнул Вийон, подавляя свою радость.— Дело пахнет виселицей для каждого из присутствующих.

Он резко вздернул правую руку, высунул язык и наклонил голову набок, изображая повешенного. Потом ссыпал в кошелек свою часть добычи и зашаркал ногами по полу, как бы восстанавливая кровообращение.

Табари последний взял свою долю. Он ринулся за ней к столу, а потом забился с деньгами в дальний угол комнаты.

Монтиньи выпрямил на стуле тело Тевенена и вытащил кинжал. Из раны хлынула кровь.

— Вам, друзья, лучше бы убраться отсюда,— сказал он, вытирая лезвие о камзол своей жертвы.

— Да, верно,— судорожно глотнув, проговорил Вийон.— Черт побери его башку! — вдруг взорвался он.— Она у меня как мокрота в горле. Какое человек имеет право быть рыжим и после смерти? — И он снова рухнул на табурет и закрыл лицо руками.

Монтиньи и Домине Николас громко засмеялись, и даже Табари слабо подхихикнул им.

— Эх ты, плакса,— сказал монах.

— Я всегда говорил, что он баба,— с презрительной усмешкой сказал Монтиньи.— Да сиди ты! — крикнул он, встряхивая мертвеца.— Затопчи огонь, Ник!

Но Нику было не до этого, он преспокойно взял кошелек Вийона, который, весь дрожа, едва сидел на той самой табуретке, на которой три минуты назад сочинял балладу. Монтиньи и Табари знаками потребовали принять их в долю, что монах также молчаливо пообещал им, пряча кошелек за пазуху своей рясы. Артистическая натура часто оказывается не приспособленной к практической жизни.

Едва успел монах закончить свою операцию, как Вийон встряхнулся, вскочил на ноги и стал помогать ворошить и затаптывать угли. Тем временем Монтиньи приоткрыл дверь и осторожно выглянул на улицу. Путь был свободен, поблизости ни следа назойливых патрулей. Но все же решено было уходить поодиночке, и так как сам Вийон спешил как можно скорей избавиться от соседства мертвого Тевенена, а остальные еще больше спешили избавиться от него самого, пока он не обнаружил кражи, ему было предоставлено первому выйти на улицу.

Франсуа Вийон, обнаруживший потерю кошелька, не решается вернуться в дом, где совершено убийство. Он скитается по улицам Парижа, пока холод не заставляет его постучать в какой-то дом.

Вийон смело подошел к двери и постучал твердой рукой. В предыдущие разы он стучал робко, боясь привлечь к себе внимание. Но теперь, когда он раздумал проникать в дом по-воровски, стук в дверь казался ему самым простым и невинным делом. Звуки его ударов, таинственно дребезжа, раздавались по всему дому, словно там было совсем пусто. Но лишь только они замерли вдали, как послышался твердый, размеренный шаг, потом стук отодвигаемых засовов, и одна дверь широко распахнулась, точно тут не знали коварства и не боялись его. Перед Вийоном стоял высокий, сухощавый, мускулистый мужчина, правда, слегка согбенный годами. Голова у него была большая, но хорошей лепки; кончик носа тупой, но переносица тонкая, переходящая в чистую, сильную линию бровей. Рот и глаза окружала легкая сетка морщинок, и все лицо было обрамлено густой седой бородой, подстриженной ровным квадратом.

При свете мигающей в его руках лампы лицо этого человека казалось, может быть, благородней, чем на самом деле; но все же это было прекрасное лицо, скорее почтенное, чем умное, и сильное, простое, открытое.

— Поздно вы стучите, мессир[5],— учтиво сказал старик низким, звучным голосом.

Весь сжавшись, Вийон рассыпался в раболепных извинениях; в таких случаях, когда дело доходило до крайности, нищий брал в нем верх, а гениальность отступала назад в смятении.

— Вы озябли,— продолжал старик,— и голодны. Что ж, входите.— И он пригласил его войти жестом, не лишенным благородства.

«Знатная шишка»,— подумал Вийон. А хозяин тем временем поставил лампу на каменный пол прихожей и задвинул все засовы.

— Вы меня простите, но я пойду впереди,— сказал он, заперев дверь, и провел поэта наверх в большую комнату, где пылко рдела жаровня и ярко светила подвешенная к потолку лампа. Вещей там было немного: только буфет, уставленный золоченой посудой, несколько фолиантов на столике и рыцарские доспехи в

простенке между окнами. Стены были затянуты превосходными гобеленами, на одном из них — распятие, а на другом — сценка с пастухами и пастушками у ручья. Над камином висел щит с гербом.

— Садитесь,— сказал старик,— и простите, что я вас оставлю одного. Сегодня, кроме меня, в доме никого нет, и мне самому придется поискать для вас что-нибудь из еды.

Едва только хозяин вышел, как Вийон вскочил с кресла, на которое только что присел, и с кошачьим рвением, по-кошачьи пронырливо стал обследовать комнату. Он взвесил на руке золотые кувшины, заглянул во все фолианты, разглядел герб на щите и пощупал штоф, которым были обиты кресла. Он раздвинул занавеси на окнах и увидел, что цветные витражи в них, насколько удавалось разглядеть, изображают какие-то воинские подвиги. Потом, остановившись посреди комнаты, он глубоко вздохнул, раздув щеки, задерживая выдох, и, повернувшись на каблуках, снова огляделся по сторонам, чтобы запечатлеть в памяти каждую мелочь.

— Сервиз из семи предметов,— сказал он.— Будь их десять, я, пожалуй, рискнул бы. Чудесный дом и чудесный старикан, клянусь всеми святыми!

Но, услышав в коридоре приближающиеся шаги, он шмыгнул на место и со скромным видом стал греть мокрые ноги у раскаленной жаровни.

Хозяин вошел, держа в одной руке блюдо с мясом, а в другой кувшин вина. Он поставил это на стол, жестом пригласил Вийона пододвинуть кресло, а сам достал из буфета два кубка и тут же наполнил их.

— Пью за то, чтобы вам улыбнулась Судьба,— сказал он, торжественно чокнувшись с Вийоном.

— И за то, чтобы мы лучше узнали друг друга,— осмелев, сказал поэт.

Любезность старого вельможи повергла бы в трепет обычного простолюдина, но Вийон повидал всякие виды. Не раз ему случалось развлекать сильных мира сего и убеждаться, что они такие же негодяи, как и он сам. И поэтому он с жадностью принялся уписывать жаркое, а старик, откинувшись в кресле, пристально и с любопытством наблюдал за ним.

— А у вас кровь на плече, милейший,— сказал он.

Это должно быть, Монтиньи приложился своей мокрой лапой, когда они покидали дом. Мысленно он послал ему проклятие.

— Я не виноват,— пробормотал он.

— Я так и думал,— спокойно проговорил хозяин.— Подрались?

— Да, вроде того,— вздрогнув, ответил Вийон.

— И кого-нибудь зарезали?

— Нет, его не зарезали,— путался поэт все больше и боль-

ше.— Все было по-честному — просто несчастный случай. И я к этому не причастен, разрази меня бог! — добавил он с горячностью.

— Одним разбойником меньше,— спокойно заметил хозяин.

— Вы совершенно правы,— с несказанным облегчением согласился Вийон.— Такого разбойника свет не видывал. И он сковырнулся вверх копытами. Но глядеть на это было несладко. А вы, должно быть, нагляделись мертвецов на своем веку, мессир? — добавил он, посмотрев на доспехи.

— Вволю,— сказал старик.— Я воевал, сами понимаете.

Вийон отложил в сторону нож и вилку, за которые было взялся.

— А были среди них лысые? — спросил он.

— Были, бывали и седые, вроде меня.

— Ну, седые — это еще не так страшно,— сказал Вийон.— Тот был рыжий.— И его снова затрясло, и он постарался скрыть судорожный смех большим глотком вина.— Мне не по себе, когда я об этом вспоминаю,— продолжал он.— Ведь я его знал, будь он неладен! А потом в мороз лезет в голову всякая чушь, или от этой чуши мороз пробирает по коже — уж не знаю, что от чего.

— Есть у вас деньги? — спросил старик.

— Одна беляшка [7],— со смехом ответил поэт.— Я вытащил ее из чулка замерзшей девки, тут, в одном подъезде. Она была мертвее мертвого, бедняга, и холодна, как лед, а в волосах у нее были обрывки ленты. Зима — плохое время для девок, и волков, и бродяг вроде меня.

— Я Энгерран де ла Фейе, сеньор де Бризету, байи [8] из Патапатрака,— сказал старик.— А вы кто?

Вийон встал и отвесил подобающий случаю поклон.

— Меня зовут Франсуа Вийон,— сказал он.— Я нищий магистр искусств здешнего университета. Немного обучен латыни, а пороки превзошел всякие. Могу сочинять песни, баллады, лэ, вирелэ и рондели и большой охотник до вина. Родился я на чердаке, умру, возможно, на виселице. К этому прибавлю, что с этой ночи я ваш покорнейший слуга, мессир.

— Вы не слуга мой, а гость на эту ночь, и не более,— сказал вельможа.

— Гость, преисполненный благодарности,— вежливо сказал Вийон, молча поднял кубок в честь своего хозяина и осушил его.

— Вы человек неглупый,— сказал старик, постукивая себя по лбу,— очень неглупый и образованный, и все же решаетесь вытащить мелкую монету из чулка замерзшей на улице женщины. Вам не кажется, что это похоже на воровство?

— Такое воровство не хуже военной добычи, мессир.

— Война — это поле чести,— горделиво возразил старик.— Там ставкою жизнь человека. Он сражается во имя своего сюзерена-

короля, своего властелина господа бога и всего сонма святых и ангелов.

— А если,— сказал Вийон,— если я действительно вор, то разве я не ставлю на карту свою жизнь, да еще при более тяжких обстоятельствах?

— Ради наживы, не ради чести.

— Ради наживы? — пожимая плечами, повторил Вийон.— Нажива! Бедняге надо поужинать, и он промышляет себе на ужин. Как солдат в походе. А что такое эти реквизиции, о которых мы так много слышали? Если даже те, кто их налагает, не поживятся ими, то для тех, на кого они наложены, они все равно ущерб. Солдаты бражничают у бивачных костров, а горожанин отдает последнее, чтобы оплатить им вино и дрова. А сколько я перевидал селян, повешенных вдоль дорог; помню, на одном вязе висело сразу тридцать человек, и, право же, зрелище это было не из приятных. А когда я спросил кого-то, почему их повесили, мне ответили, что они не могли наскрести достаточно монет, чтобы ублаготворить солдат.

— Это горькая необходимость войны, которую низкие родом должны переносить с покорностью. Правда, случается, что некоторые военачальники перегибают палку. В каждом ранге могут быть люди, не знающие жалости, а, кроме того, многие из наемников самые настоящие бандиты.

— Ну вот, видите,— сказал поэт,— даже вы не можете отличить воина от бандита, а что такое вор, как не бандит-одиночка, только более осмотрительный? Я украду две бараньи котлеты, да так, что никто и не проснется. Фермер поворчит малость и преспокойно поужинает тем, что у него осталось. А вы нагрянете с победными фанфарами, заберете всю овцу целиком да еще прибьете в придачу. У меня фанфар нет; я такой-сякой, я бродяга, прохвост, и вздернуть-то меня мало. Что ж, согласен. Но спросите фермера, кого из нас он предпочтет, а кого с проклятием вспоминает в бессонные зимние ночи?

— Поглядите на нас с вами,— сказал сеньор.— Я стар, но крепок и всеми почитаем. Если бы меня завтра выгнали из моего дома, сотни людей рады были бы приютить меня. Добрые простолюдины готовы были бы провести с детьми ночь на улице, если бы я только намекнул, что хочу остаться один. А вы скитаетесь без приюта и рады обобрать умершую женщину, не гнушаясь и мелочью. Я никого и ничего не боюсь, а вы, я сам видел, от одного слова дрожите и бледнеете. Я спокойно жду в своем доме часа, когда меня призовет к себе господь или король призовет на поле битвы. А вы ждете виселицы, насильственной мгновенной смерти, лишенной и чести и надежды. Разве нет между нами разницы?

— Мы небо и земля,— согласился Вийон.— Но если бы я родился владетелем Бризету, а вы — бедным Франсуа, разве разница была бы меньше? Разве не я грел бы колени у этой жаровни,

не вы елозили бы по снегу, ища монету? Разве тогда я не был бы солдатом, а вы вором?

— Вором! — воскликнул старик.— Я — вор! Если бы вы понимали, что говорите, вы пожалели бы о своих словах!

Вийон дерзко, с неподражаемой выразительностью развел руками.

— Если бы ваша милость сделали мне честь следовать за моими рассуждениями...— сказал он.

— Я оказываю вам слишком много чести, терпя самое ваше присутствие здесь,— сказал вельможа.— Научитесь обуздывать язык, когда говорите со старыми и почтенными людьми, а то кто-нибудь менее терпеливый расправится с вами покруче.— Он встал и прошелся по комнате, стараясь подавить гнев и чувство отвращения. Вийон воспользовался этим, чтобы снова наполнить кубок, и уселся поудобнее: закинув ногу на ногу, подпер голову левой рукой, а локоть правой положил на спинку кресла. Он насытился и согрелся и, поняв характер хозяина, насколько это было возможно при такой разнице натур, теперь ни капельки не боялся старика. Ночь была на исходе, и в конце концов все обошлось как нельзя лучше, и он был вполне уверен, что под утро благополучно покинет этот дом.

— Ответьте мне на один вопрос,— приостанавливаясь, сказал старик.— Вы действительно вор?

— Я всецело полагаюсь на законы гостеприимства,— ответил поэт.— Да, мессир, я вор.

— А вы еще так молоды,— продолжал старик.

— Я не дожил бы и до этих лет,— ответил Вийон, растопырив пальцы,— если бы мне не помогали эти десять слуг. Они меня вспоили, как мать, вскормили вместо отца.

— У вас еще есть время раскаяться и изменить свою жизнь.

— Я каждый день каюсь,— сказал поэт.— Мало кто так склонен к покаянию, как бедный Франсуа. А насчет того, чтобы изменить свою жизнь, пусть сначала кто-нибудь изменит теперешние обстоятельства моей жизни. Человеку надо есть хотя бы для того, чтобы у него было время для раскаяния.

— Путь к переменам должен начаться в сердце,— торжественно произнес старик.

— Дорогой сеньор,— ответил Вийон,— неужели вы полагаете, что я краду ради удовольствия? Я ненавижу воровство, как и всякую прочую работу, а эта к тому же сопряжена с опасностью. При виде виселицы у меня зуб на зуб не попадает. Но мне надо есть, надо пить, надо общаться с людьми. Кой черт! Человек не отшельник — gui Deus feminam tradit *. Сделайте меня королевским кравчим, сделайте аббатом Сен-Дени или байи в вашем Патаракс, вот тогда жизнь моя изменится. Но пока Франсуа Вийон

* Ему бог подарил женщину *(лат.)*.

остается с вашего соизволения бедным школяром, у которого ни гроша в кошельке, никаких перемен в его жизни не ждите.

— Милость господня всемогуща!

— Надо быть еретиком, чтобы оспаривать это,— сказал Франсуа.— Милостью господней вы стали владетелем Бризету и байи в Пататраке. А мне господь не уделил ничего, кроме смекалки и вот этих десяти пальцев. Можно еще вина? Почтительно благодарю. Милостью господней у вас превосходное винцо.

Владетель Бризету расхаживал по комнате, заложив руки за спину. Может быть, он еще не успел освоить сравнение солдат с ворами; может быть, Вийон вызывал в нем какое-то неисповедимое сочувствие, может быть, мысли его смешались просто от непривычки к таким рассуждениям,— как бы то ни было, ему почему-то хотелось направить этого молодого человека на путь истинный, и он не мог решиться выгнать его на улицу.

— Чего-то я все-таки не могу тут понять,— наконец сказал он.— Язык у вас хорошо подвешен, и дьявол далеко завел вас по своему пути, но дьявол слаб перед господом, и все его хитрости рассеиваются от одного слова истины и чести, как ночная темнота на рассвете. Выслушайте же меня. Давным-давно я постиг, что дворянин должен быть исполнен рыцарского благородства, должен любить бога, короля и даму своего сердца, и, хотя много неправедного пришлось мне повидать на своем веку, я все же стремился жить согласно этим правилам. Они записаны не только в мудрых книгах, но и в сердце каждого человека, лишь бы он только удосужился прочитать их. Вы говорите о пище и вине, я знаю, что голод — тяжкое испытание, которое трудно переносить, но как же не сказать о других нуждах, о чести, о вере в бога и в ближнего, о благородстве, о незапятнанной любви? Может быть, мне и не хватает мудрости — впрочем, так ли это? — но, на мой взгляд, вы человек, сбившийся с пути и впавший в величайшее заблуждение. Вы заботитесь о мелких нуждах и полностью забываете о нуждах великих, истинных. Вы уподобляетесь человеку, который будет лечить зубную боль в день страшного суда. А ведь честь, любовь и вера не только выше пищи и питья, но, как мне кажется, их-то мы алчем сильнее и острее мучимся, если лишены их. Я обращаюсь к вам потому, что, кажется мне, вы меня легко можете понять. Стремясь набить брюхо, не заглушаете ли вы в своем сердце иного голода? И не это ли причина того, что вместо радости жизни вы испытываете лишь чувство горечи?

Вийон был явно уязвлен этими наставлениями.

— Так, по-вашему, я лишен чувства чести? — воскликнул он.— Да, бог тому свидетель, я нищий! И мне тяжело видеть, что богачи ходят в теплых перчатках, а я дую в кулак. С пустым брюхом жить нелегко, хотя вы говорите об этом с таким пренебрежением. Потерпи вы с мое, вы бы, может, запели иначе. Да, я вор, ополчайтесь на меня за это! Но, клянусь господом богом, я

вовсе не исчадье ада. Знайте же, что есть у меня своя честь, не хуже вашей, хоть я и не хвастаю ею с утра до вечера, словно чудом господним. Нет в этом ничего примечательного, и я держу свою честь в суме, пока она мне не понадобится. Смотрите, вот вам пример: сколько времени я провел здесь с вами, в вашей комнате? Разве вы не сказали мне, что одни в доме? А эта золотая утварь! Вы сильны духом — допускаю, но вы старик, безоружный старик, а у меня с собой нож. Что стоит мне разогнуть руку в локте и всадить вам клинок в кишки, а там ищи меня по всем улицам с вашими кубками за пазухой! Думаете, не хватило у меня на это смекалки? Хватило! А все-таки я от этого отказался. Вот они, ваши проклятые кубки целехонькие, как в ризнице. И у вас сердце отстукивает ровно, как часы. А я сейчас уйду отсюда таким же бедняком, каким и вошел, с единственной беляшкой, которой вы меня попрекаете. И вы еще говорите, что чувство чести мне неведомо, да разразит меня бог!

Старик поднял правую руку.

— Знаете, кто вы такой? — сказал он.— Вы разбойник, милейший, бесстыдный и бессердечный разбойник и бродяга. Я провел с вами только час. И, поверьте мне, я чувствую себя опозоренным! Вы ели и пили за моим столом, но теперь мне тошно видеть вас. Уже рассвело, и ночной птице пора в дупло. Пойдете вперед или за мной?

— Это как вам угодно,— сказал поэт, вставая со стула.— В вашей порядочности я не сомневаюсь.— Он задумчиво осушил свой кубок.— Хотел бы я уверовать и в ваш ум,— продолжал он, постучав себя пальцем по лбу,— но годы, годы! Мозги плохо работают, размягчаются.

Из чувства самоуважения старик пошел вперед; Вийон последовал за ним, посвистывая и заткнув большие пальцы за кушак.

— Да смилуется над вами господь,— сказал на пороге владетель Бризету.

— До свиданья, папаша,— ответил ему Вийон, зевая.— Премного благодарен за холодную баранину.

Дверь за ним захлопнулась. Над белыми крышами занимался рассвет. Студеное, хмурое утро привело за собой пасмурный день. Вийон стал посреди улицы и потянулся всем телом.

«Нудный старичок,— подумал он.— А любопытно, сколько могут стоить его кубки?»

ВЕРЕСКОВЫЙ МЕД

Из вереска напиток
Забыт давным-давно.
А был он слаще меда,
Пьянее, чем вино.

В котлах его варили
И пили всей семьей
Малютки медовары
В пещерах под землей.

Пришел король шотландский,
Безжалостный к врагам,
Погнал он бедных пиктов
К скалистым берегам.

На вересковом поле,
На поле боевом
Лежал живой на мертвом
И мертвый — на живом.

Лето в стране настало,
Вереск опять цветет,
Но некому готовить
Вересковый мед.

В своих могилках тесных,
В горах родной земли
Малютки медовары
Приют себе нашли.

Король по склону едет
Над морем на коне,
А рядом реют чайки
С дорогой наравне.

Король глядит угрюмо:
«Опять в краю моем
Цветет медвяный вереск,
А меда мы не пьем!»

Но вот его вассалы
Приметили двоих
Последних медоваров,
Оставшихся в живых.

Вышли они из-под камня,
Щурясь на белый свет,—
Старый горбатый карлик
И мальчик пятнадцати лет.

К берегу моря крутому
Их привели на допрос,
Но ни один из пленных
Слова не произнес.

Сидел король шотландский,
Не шевелясь, в седле,
А маленькие люди
Стояли на земле.

Гневно король промолвил:
— Пытка обоих ждет,
Если не скажете, черти,
Как вы готовили мед!

Сын и отец молчали,
Стоя у края скалы.
Вереск звенел над ними,
В море катились валы.

И вдруг голосок раздался:
— Слушай, шотландский король,
Поговорить с тобою
С глазу на глаз позволь!

Старость боится смерти.
Жизнь я изменой куплю,
Выдам заветную тайну! —
Карлик сказал королю.

Голос его воробьиный
Резко и четко звучал:
— Тайну давно бы я выдал,
Если бы сын не мешал!

Мальчику жизни не жалко,
Гибель ему нипочем.
Мне продавать свою совесть
Совестно будет при нем.

Пускай его крепко свяжут
И бросят в пучину вод —
И я научу шотландцев
Готовить старинный мед!

Сильный шотландский воин
Мальчика крепко связал
И бросил в открытое море
С прибрежных отвесных скал.

Волны над ним сомкнулись.
Замер последний крик...
И эхом ему ответил
С обрыва отец-старик:

— Правду сказал я, шотландцы,
От сына я ждал беды.
Не верил я в стойкость юных,
Не бреющих бороды.

А мне костер не страшен.
Пускай со мной умрет
Моя святая тайна —
Мой вересковый мед!

«НРАВСТВЕННАЯ СТОРОНА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОФЕССИИ»

(Отрывок)

<...> Литература, как и всякое иное искусство, представляет огромный интерес для самого художника; но пользы от нее для человечества на удивление больше, чем от всех иных искусств. <...>

<...> Две обязанности возлагаются на всякого, кто избирает литературную профессию: быть верным действительности и изображать ее с добрым намерением. <...>

<...> Тем, кто пишет, следует заботиться о том, чтобы знания каждого человека как можно больше отвечали правде жизни; чтобы он не считал себя ангелом или чудовищем; не принимал окружающий мир за ад; не позволял себе воображать, будто все права принадлежат его касте или его отечеству или будто нет на свете иных истин, кроме его ограниченных верований. Каждый должен изучить самого себя, чтобы быть способным к совершенствованию; и каждому следует показать мир вне его, чтобы он был добр к другим. Человеку всегда должно открывать глаза на правду. <...>

<...> Представлять что-либо в ложном свете всегда гнусно, а утаивать правду всегда небезопасно. <...>

<...> Он [писатель М. Л.] должен показывать добрые, здоровые, красивые стороны жизни; он должен с беспощадной откровенностью показывать зло и скорбь нашего времени, дабы пробудить в нас сострадание; он должен показывать нам мудрых и хороших людей прошлого, дабы взволновать нас их примером; и говорить о них он должен трезво и правдиво, не приукрашивая их слабостей, чтобы мы не разочаровались в самих себе и не стали слишком взыскательны к нашим ближним. <...>

<...> Я не боюсь правды, пусть бы только мне ее сказали, но я боюсь обрывков правды, которые мне навязывают.

КНИГИ, ОКАЗАВШИЕ НА МЕНЯ ВЛИЯНИЕ

(Отрывок)

<...> Более других и вернее всего влияет на читателя изящная словесность. Она не навязывает ему мнений, в которых он впоследствии принужден разочароваться; не преподает уроки, которые потом надобно забывать. Она повторяет, располагает в

ином порядке, проясняет уроки самой жизни; она отвлекает нас от самих себя, понуждает знакомиться с другими людьми и показывает нам хитросплетение бытия, причем не то, которое мы сами видим, но весьма существенно измененное — в нем не присутствует наше чудовищное, всепоглощающее ego. А чтобы стать таковою, она должна быть более или менее верна человеческой комедии; но всякая правдивая книга, тем самым и книга назидательная, непременно наставляет читателя. Однако всего более служат к нашему просвещению те возвышенные романы и поэмы, что великодушно насыщают нашу мысль, знакомят нас с благородными и благочестивыми героями. Более других я обязан Шекспиру. <...>

<...> О произведениях искусства вообще мало что можно сказать; воздействие их глубоко и подспудно, как воздействие самой природы; они накладывают отпечаток на душу уже одним своим прикосновением, мы пьем их залпом, как воду, и внутренне хорошеем, а как это получается, и сами не знаем.

ДЖОЗЕФ КОНРАД
(1857—1924)

Джозеф Конрад (псевдоним Теодора Юзефа Конрада Коженевского) — романист, новеллист. Конрад долгое время служил в английском торговом флоте (вначале матросом, затем офицером и капитаном парусных кораблей). Для его творчества характерен культ моря, парусных судов, которые, с одной стороны, противостоят европейской цивилизации, а с другой стороны, открывая перед человеком удивительный мир свободной стихии, оказываются тем пробным камнем, которым проверяется душевная ценность человеческой личности. Как неоромантик, Конрад изображает сильных, мужественных людей, способных жить полной жизнью, чувствовать ответственность перед другими людьми, понимать низменность и ограниченность современного им буржуазного общества. Писателя особенно привлекают те ситуации, в которых раскрывается душевный мир героя. Произведения Конрада часто строятся на нравственных конфликтах, и в их изображении автор проявляет тонкий психологизм. Неизменно критически изображает писатель цивилизованный мир, правдиво отражая английскую действительность. Писателю присущ тонкий и красочный стиль повествования. Его морские пейзажи полно и разнообразно передают жизнь моря и обладают значительной силой художественного воздействия. На манеру письма и проблематику произведений Конрада большое влияние оказали русские писатели-реалисты И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский. Лучшие произведения Конрада — его романы «Негр с «Нарцисса» (1897), «Лорд Джим» (1900), «Ностромо» (1904), «На взгляд Запада» (1911), «Победа» (1915), повесть «Сердце тьмы» (1902), сборник новелл «Зеркало морей» (1919). В этих произведениях наиболее ярко проявилось художественное мастерство писателя, его умение изображать внутренний мир своих героев. Творчество Конрада оказало большое влияние на развитие художественной прозы XX в.

«ТРЕМОЛИНО» [1]

I

Да, мне было суждено там, в этой школе предков-мореплавателей, научиться жить жизнью своего корабля и полюбить море любовью слепой, как часто любят в юности, но самозабвенной и всепоглощающей, какой только и может быть истинная любовь. Я ничего от него не требовал — даже приключений. В этом я, быть может, проявил больше интуитивной мудрости, чем высокого самоотречения: ибо никогда приключения не происходят «по заказу». Тот, кто отправляется на поиски приключений, попадает лишь в мертвый штиль, если только он не любимец богов или герой из героев, как благородный рыцарь Дон-Кихот Ламанчский. А мы, простые, смиренные духом, готовые всегда более чем охотно пропустить злых великанов и пройти мимо честных мельниц, мы встречаем приключения, как ангелов с неба. Они сваливаются на нас, терпеливых и покладистых, совершенно неожиданно. По обычаю незваных гостей они часто являются не вовремя. И мы охотно даем им пройти мимо, не понимая, какую великую милость посылает нам судьба. А через много лет, на середине жизненного пути, оглядываясь на события прошлого, которые, как толпа друзей, смотрят печально вслед нам, спешащим к неведомым темным берегам,— мы иногда замечаем в этой серой толпе какой-нибудь образ, излучающий свет, как будто он вобрал в себя все сияние нашего уже сумеречного неба. И по этому сиянию мы иногда узнаем призраки настоящих приключений, некогда приходивших к нам и встреченных, как непрошеные гости.

Если Средиземное море, эта почтенная (хотя иногда и жестокая, и капризная) нянька всех мореплавателей, качало мою колыбель, то достать колыбель, необходимую для этой процедуры, судьба поручила случайной компании безответственных молодых людей <...>.

Судно, служившее мне «колыбелью» в те годы юности, построено было на реке Савоне знаменитым кораблестроителем, оснащено на Корсике другим славным человеком и в документах называлось «тартана [2] в 60 тонн». На самом же деле это была типичная «balancelle» [3] с двумя короткими мачтами, наклоненными вперед, и двумя изогнутыми реями, такой же длины, как парус. Настоящее дитя Латинского моря. Ее два огромных треугольных паруса напоминали заостренные крылья на легком теле морской птицы. Да и самое судно было похоже на птицу и не плыло, а летело по морю, едва касаясь воды.

Называлось оно «Тремолино». Как это перевести? «Трепещущий»? Что за имя для отважнейшего из корабликов, когда-либо нырявших в сердитой пене! Правда, я чувствовал ночью и днем, как он дрожит под моими ногами, но эта дрожь была от крайнего напряжения его неизменной отваги. За свою короткую, но блестя-

щую жизнь «Тремолино» не научил меня ничему, но дал мне все. Ему я обязан пробуждением во мне любви к морю. Вместе с дрожью маленького быстрого тела «Тремолино» и песней ветра в его треугольных парусах море проникало мне в сердце с какой-то ласковой настойчивостью и подчинило мое воображение своей деспотической власти. «Тремолино!» Доныне стоит мне произнести вслух или даже написать это имя,— и смешанное чувство, робость и блаженство первой страсти теснят мне грудь.

II

Мы вчетвером составляли (если употребить термин, который в наше время известен в любом кругу общества) «синдикат» владельцев «Тремолино». Синдикат весьма любопытный и по составу своему интернациональный. Все мы — бог знает почему! — были ревностные роялисты белоснежного легитимистского оттенка. В каждой компании обычно есть кто-нибудь, кто по возрасту или опыту и уму является авторитетом для других, и он определяет коллективный характер всей компании. Думаю, что вы получите достаточное представление о нашей коллективной мудрости, если я скажу, что самый старший из нас был очень стар — ему было около тридцати лет! — и он любил с величавой небрежностью заявлять, что «живет своим мечом». Это был джентльмен из Северной Каролины (инициалы его — Д.М.К.Б.) и, насколько я знаю, он действительно «жил своим мечом». Он и умер от меча — позднее, сражаясь на Балканах в рядах не то сербов, не то болгар, хотя и те и другие не католики и не джентльмены,— по крайней мере в том возвышенном, но узком смысле, какой он придавал слову «джентльмен».

Бедный Д.М.К.Б.! «Американец, католик и дворянин» — так он любил характеризовать себя в минуты лирических излияний. Интересно знать, водятся ли еще в Европе такие джентльмены с энергичным лицом, изящным и легким телом, аристократической осанкой, чарующими светскими манерами и мрачным «роковым» взором,— джентльмены, которых кормит их меч? Родные Д.М.К.Б., кажется, разорились во время гражданской войны [4] и лет десять, а то и больше, скитались по Старому Свету.

Вторым по возрасту и мудрости в нашей компании был Генри Ц., который взбунтовался против непреклонной строгости своих родных, прочно обосновавшихся, если память мне не изменяет, в одном из респектабельных предместий Лондона,— и вырвался на свободу. Уважая авторитетное мнение родни, он всем новым знакомым кратко рекомендовался «беспутным шалопаем». Никогда я не видывал более простодушный экземпляр блудного сына!

Впрочем, его родные время от времени милостиво посылали ему немного денег. Влюбленный в юг, в Прованс, в его людей, в его жизнь, его солнце и поэзию, узкогрудый, высокий и близорукий Генри бродил по улицам и переулкам, уткнув бледный нос

и рыжеватые усики в раскрытую книгу, и его длинные ноги далеко опережали туловище. Такая у него была привычка — читать на ходу. Как он ни разу не свалился с обрыва или с набережной в воду, или не слетел с лестницы,— для меня остается загадкой. Карманы пальто у него всегда оттопыривались, набитые карманными изданиями разных поэтов. Когда он не был занят чтением Вергилия, Гомера или Мистраля в парках, ресторанах, на улицах и в тому подобных общественных местах, он сочинял сонеты (на французском языке) глазам, ушам, подбородку, волосам и другим видимым прелестям одной нимфы по имени Тереза. <...>

Третьим членом нашего «синдиката» был Роже де ля С., провансалец с наружностью скандинава, белокурый и ростом в шесть футов, как подобает потомку древних скандинавов, рыскавших по морям. Властный, язвительно остроумный и всех презиравший, он носил в кармане трехактную комедию, а в груди — сердце, разбитое безнадежной любовью к прекрасной кузине, которая вышла замуж за богатого торговца шкурами и салом. Роже бесцеремонно водил нас к ним в дом завтракать. <...>

У дона Карлоса[5], вероятно, было много самых оригинальных сторонников (такова общая участь всех претендентов на престол), но среди них не было никого экстравагантнее и фантастичнее владельцев «Тремолино», которые обычно собирались в одной из таверн на набережной старого порта. Древний город Марсель, наверное, со времен первых финикиян не видал такой странной компании судовладельцев. Мы встречались, чтобы обсудить и наметить план действий перед каждым рейсом «Тремолино». В наших операциях участвовал и один банкирский дом — весьма солидное учреждение... Однако боюсь, как бы не наболтать лишнего! Замешаны тут были и дамы (нет, право, я боюсь быть нескромным!), дамы всех сортов: одни в таком возрасте, когда уже не возлагаешь надежд на принцев, другие — молодые и полные иллюзий.

Одна из наших знакомых дам удивительно забавно передразнивала в тайных беседах с нами разных высокопоставленных особ, к которым она беспрестанно мчалась в Париж для переговоров об участии в нашем деле — Por el Rey! Ибо дама была карлистка и при том баскской крови. <...> У этой Риты был дядя, священник маленького горного прихода. Так как я был единственный член синдиката, плававший на «Тремолино», то мне обычно поручали передавать от Риты смиренные и нежные письма этому старому дяде. Письма я должен был доставлять арагонским погонщикам мулов — они всегда в указанное время дожидались «Тремолино» неподалеку от залива Роз и честно переправляли письма в глубь страны вместе с различными запретными товарами, которые тайно выгружались на берег из трюма «Тремолино».

Ну, вот, недаром я боялся, что в конце концов проболтаюсь насчет обычного содержимого моей морской «колыбели»: так оно

и вышло! Но оставим это. И если кто-нибудь цинично заметит, что я, видно, был в то время многообещающим юношей,— что ж, все равно. Для меня одно важно — чтобы не пострадало доброе имя нашего «Тремолино», и я утверждаю, что корабль всегда не повинен в грехах, проступках и безумствах людей, плавающих на нем.

III

«Тремолино» не был виноват в том, что «синдикат» так полагался на ум, ловкость и осведомленность доньи Риты. Она «в интересах дела» снимала на Прадо[6] небольшой домик с мебелью. Она всегда снимала домики для кого-нибудь — для больных или несчастных, для ушедших со сцены артистов, проигравшихся дочиста игроков, спекулянтов, которым временно не везло,— все это были vieux amis, старые друзья, как она объясняла заискивающим тоном, пожимая красивыми плечами. <...>

<...> Раз вечером, когда я неосторожно вошел в гостиную Риты, после того как новость о большом успехе карлистов дошла до ушей верующих, меня кто-то вдруг обхватил за шею и вокруг пояса и вихрем закружил по комнате под грохот опрокидываемой мебели и звуки вальса, который напевало теплое контральто.

Когда после трех туров вокруг комнаты меня выпустили из туманивших голову объятий, я неожиданно для себя самого сел прямо на пол, на ковер. В такой далеко не эффектной позе и застал меня вошедший Д.М.К.Б., элегантный, корректный и суровый, в белом галстуке и открытой крахмальной манишке. Я нечаянно подслушал, как в ответ на его вопросительный взгляд, вежливо-зловещий и долгий, донья Рита прошептала с некоторым смущением и досадой: «Vous êtes bête, mon cher. Voyons! Ça n'a aucune conséquence!» *

Я был очень доволен тем, что «ровно ничего не значу» для нее, и так как имел уже в то время некоторый жизненный опыт, то не растерялся.

Поправляя воротничок, я развязно сказал, что зашел проститься, так как сегодня ночью ухожу в море на «Тремолино». <...>

Сойдя вниз, в гавань, я обычным тихим свистом подал сигнал «Тремолино» с конца набережной. Это был наш условный знак и padrone, бдительный Доминик, всегда слышал его. Он молча поднимал фонарь и освещал мне дорогу по узкой доске нашего примитивного трапа. «Итак, мы отчаливаем»,— говорил он тихо, как только нога моя ступала на палубу. Я был всегда вестником внезапных отплытий, но ничто в мире не могло застать врасплох Доминика. В его густых черных усах (которые он каждое утро завивал щипцами в парикмахерской на углу), казалось, всегда пряталась улыбка. Но, я думаю, никто никогда не видел формы его

* Глупости, мой милый! Это ровно ничего не значит! *(франц.)*.

губ. Наблюдая медлительную, невозмутимую серьезность этого широкоплечего мужчины, можно было подумать, что он ни разу в жизни не улыбнулся. В глазах светилась беспощадная ирония, как у человека, чрезвычайно много видевшего в жизни. А манера слегка раздувать ноздри придавала бронзовому лицу Доминика удивительно наглое выражение. Это было единственное движение в лице всегда осторожного и серьезного южанина. Черные волосы слегка курчавились у висков. На вид ему было лет сорок, и он много плавал по Средиземному морю.

Хитрый и бессердечный, он мог бы соперничать в находчивости со злосчастным сыном Лаэрта и Антиклеи[7]. Если он на своем суденышке не искушал дерзостью самих богов, то только потому, что боги Олимпа мертвы. И уж, конечно, ни одной женщины Доминик не испугался бы. Даже одноглазый титан не имел бы ни малейшего шанса внушить страх Доминику Кервони с Корсики — заметьте, не с Итаки — и ни один король, потомок королей, тоже.

За отсутствием достойных противников Доминик обратил свою отвагу, щедрую на всякие нечестивые затеи и военные хитрости, против власти земной, представленной такими учреждениями, как таможня, и всеми смертными, имеющими к ней отношение,— писцами, чиновниками и guardacostas * на суше и на море. Нам был нужен как раз такой человек, как этот вульгарный нарушитель законов и бродяга со своей собственной летописью любовных интриг, опасностей и кровопролитий. Он иной раз рассказывал нам кусочки этой летописи — неторопливо и с легкой иронией. Говорил он одинаково бегло по-каталонски, по-итальянски (на диалекте корсиканцев) и по-французски на провансальском наречии. В своем парадном «береговом» костюме — белой крахмальной сорочке, черной куртке и круглой шляпе — Доминик был весьма представителен, и в таком виде я повел его раз в гости к донье Рите. Он сумел понравиться ей своей тактичной, суровой сдержанностью, смягченной едва заметной угрюмой шутливостью.

Доминик отличался физической храбростью и уверенностью в себе, как все сильные люди. Получасовая беседа в столовой удивительно сблизила его с Ритой, и Рита сказала нам тоном великосветской дамы: «Mais il est parfait, cet homme!» **

Он действительно был великолепен. Стоя на борту «Тремолино», укутанный в черный живописный плащ моряков Средиземного моря, Доминик со своими густыми усами и жестокими глазами, блеск которых смягчался тенью от низко надвинутого капюшона, походил одновременно на монаха и на пирата, посвященного в самые жуткие тайны моря.

---

* Корабль береговой охраны *(исп.)*.

** Разумеется, этот человек — совершенство *(франц.)*.

IV

Да, Доминик был «настоящее совершенство», как сказала донья Рита. Единственным неприятным (и даже необъяснимым) минусом Доминика был его племянник Цезарь. Страшно было смотреть, как выражение неутешного стыда туманит жестокую отвагу в глазах нашего padrone, не знавшего страха и угрызений совести.

— Я бы не осмелился взять его с собой на вашу balancelle,— извинялся он передо мной.— Но что поделаешь? Мать его умерла, а мой брат ушел в маки́.

Таким образом я узнал, что у нашего Доминика есть брат. А «ушел в маки́» означает, что человек успешно выполнил свой долг — родовую месть «вендетту». Вражда между родами Кервони и Бруначи была такая древняя, что, казалось, она уже выгорела и угасла. Но однажды вечером Пьетро Бруначи после трудового дня в своем оливковом саду сидел на скамье у дома с миской супа на коленях и куском хлеба в руке, а брат Доминика в это время возвращался домой с ружьем на плече, и ему вдруг стало обидно при виде этой картины мирного довольства, так явно рассчитанной на то, чтобы возбудить в нем чувство ненависти. Они с Пьетро ни разу в жизни не ссорились, но, как объяснил мне Доминик, «все наши мертвецы в эту минуту взывали к моему брату». И он крикнул из-за каменной стены: «Эй, Пьетро! Гляди, что сейчас будет!» А когда тот, ничего не подозревая, поднял голову, брат Доминика прицелился ему прямо в лоб и свел счеты с родом Бруначи. Да так удачно, что, по словам Доминика, убитый остался сидеть с миской супа на коленях и куском хлеба в руке.

Вот почему (ибо на Корсике мертвые не оставляют в покое убийцу) брату Доминика пришлось уйти в маки́, то есть лесные заросли на необитаемом склоне горы, и весь короткий остаток своей жизни скрываться там от жандармов. А сына своего он поручил Доминику с наказом сделать из него настоящего мужчину. Более безнадежного предприятия нельзя было себе и представить. Здесь не было даже и благодарного материала для такой задачи. Все Кервони, хотя красотой не отличались, были крепкие, здоровые, полнокровные люди. А у этого худого, как щенка, мертвенно бледного юнца в жилах было, кажется, не больше крови, чем у улитки.

«Должно быть, какая-нибудь, проклятая ведьма украла сына моего брата из колыбели, а на его место положила это заморенное отродье дьявола. Взгляните на него! Нет, вы только взгляните!» Смотреть на Цезаря не доставляло никакого удовольствия. Сухая, как пергамент, кожа какой-то мертвенной белизной сквозила на голове меж жидких прядей грязных каштановых волос и казалась плотно приклеенной к черепу. Цезарь был физически совершенно нормален, но я никогда не видел и не мог себе вообразить более

близкого подобия тому, что разумеют под словом «урод». И не сомневаюсь, что это впечатление создавал нравственный облик Цезаря. Его безнадежно порочная натура как будто отражалась в сочетании физических черт, которые каждая в отдельности не имели в себе ничего безобразного или страшного. Мне всегда казалось, что тело у Цезаря, наверное, холодное на ощупь и скользкое, как змея. На малейший упрек, на самое мягкое и заслуженное замечание Цезарь отвечал гневным взглядом, поджимал тонкую и сухую верхнюю губу и злобно огрызался, а к этому еще обычно прибавлялся приятный звук — скрежет зубов.

Дядя бил его скорее за эти злобные выходки, чем за его вранье, наглость и лень. Не думайте, что это были настоящие жестокие побои. Коричневая рука Доминика медленно, с достоинством описывала в воздухе широкий горизонтальный жест — и Цезарь валился с ног, как кегля. Это было очень смешно. Но, упав, он извивался и корчился на палубе, скрипел зубами в бессильной ярости — и это было уже страшно. А частенько Цезарь пугал нас, исчезая внезапно и бесследно. Это истинная правда. Чтобы избежать величественных подзатыльников дяди, Цезарь убегал вниз и исчезал. Исчезал весь целиком без остатка в открытом люке, или лазе, или за поставленными один на другой бочонками — в зависимости от того, в каком месте его застиг могучий кулак дяди.

Как-то раз — это было в старой гавани, перед самым уходом «Тремолино» в его последний рейс — Цезарь таким образом перемахнул через борт и скрылся, сильно смутив меня этим. Мы с Домиником стояли на корме, занятые деловым разговором, а Цезарь притаился за моей спиной и подслушивал — в числе его достоинств была и такая привычка, он был форменный шпион.

Услышав тяжелый всплеск за бортом, я от ужаса прирос к месту. Доминик же спокойно подошел к поручням и, перегнувшись через борт, подождал, пока голова его злосчастного племянника не вынырнула на поверхность.

— Эй, Цезарь! — пренебрежительно крикнул он фыркавшему и захлебывавшемуся мальчишке.— Хватайся за швартов[8], падаль чертова!

Он вернулся ко мне, чтобы докончить прерванный разговор.

— Что же будет с Цезарем? — спросил я с беспокойством.

— Каналья! Пусть повисит там на канате,— ответил Доминик и спокойно перешел к делу. Я же тщетно старался не думать о Цезаре, барахтавшемся по уши в воде старой гавани, этом настое из накопленных здесь веками отбросов с кораблей. Я пытался выкинуть из головы эту картину, потому что она вызывала тошноту. Наконец, Доминик, кликнув незанятого боцмана, послал его выуживать племянника. И через некоторое время Цезарь поднялся на палубу. Он весь дрожал, с него ручьями текла грязная вода, в волосах застряла гнилая солома, а на плече — грязная апельсин-

ная корка. Зубы у него стучали, желтые глаза мрачно косили в нашу сторону, когда он проходил мимо. Я счел своим долгом выразить протест.

— Зачем вы его постоянно колотите, Доминик? — спросил я, убежденный, что это с его стороны только бесполезная трата мускульной силы.

— Надо же попробовать сделать из него человека! — сказал Доминик безнадежным тоном.

Я едва удержался от логичного ответа, что таким способом он рискует сделать из Цезаря то, что незабвенный м-р Монталини называл «чертовски сырой и неприятный труп».

— Он хочет быть кузнецом,— разразился вдруг Кервони.— Наверное, для того, чтобы научиться взламывать замки,— добавил он с горечью.

— Отчего бы вам не согласиться? — рискнул я спросить.— Пускай его будет кузнецом.

— А учить его кто будет? Где мне его оставить? — возразил Доминик упавшим голосом, и я впервые увидел человека в полном отчаянии.— Понимаете,— ведь он ворует! Клянусь пресвятой девой! Мне кажется, он способен подсыпать мне или вам яду в пищу. Гад этакий!

Он поднял лицо и сжатые кулаки к небу.

Однако Цезарь не подсыпал яду в наши чашки. Не могу сказать уверенно, но думаю, что он действовал другим способом...

В этот рейс, о котором нет нужды рассказывать подробно, нам пришлось ехать далеко — у нас на то были достаточно веские причины. Приехав с юга, чтобы довести до конца главную и очень опасную часть нашего плана, мы должны были еще зайти в Барселону и получить там некоторые необходимые сведения. Это называется сунуть голову в пасть льву, но на самом деле это было не так опасно. У нас там имелось двое-трое влиятельных друзей, занимавших высокое положение, и множество помощников, людей и незначительных, но дорого стоивших: мы их покупали за наличные деньги — и большие деньги. Таким образом, нам не грозили никакие неприятности. Нужные нам важные сведения мы получили сразу же из рук таможенного чиновника, который явился на борт «Тремолино» и с показным рвением стал тыкать железной палкой в слой апельсинов, прикрывавший невидимую часть нашего груза в трюме.

<...> Ревностный таможенник, перед тем как сойти на берег, ловко и незаметно сунул Доминику в руки ожидаемую нами бумагу, а несколько часов спустя, сменившись с дежурства, опять пришел, рассчитывая на выпивку и вещественные знаки благодарности. И то и другое он, конечно, получил. Пока он сидел в крохотной каюте и тянул ликер, Доминик засыпал его вопросами насчет guardacostas. Со службой береговой обороны нам приходилось серьезно считаться и для безопасности и успеха нашего пред-

приятия было очень важно знать, где стоят ближайшие патрульные суда. Сведения были самые благоприятные. Таможенник назвал одно местечко на побережье милях в двенадцати от Барселоны, где стоял на якоре ничего не подозревавший сторожевой корабль с убранными парусами, не готовый к выходу — на нем красили реи, скоблили рангоуты [9].

Таможенник, наконец, удалился после обычных любезностей, оглядываясь и поощрительно ухмыляясь нам все время, пока не сошел вниз.

От избытка осторожности я почти весь день проторчал внизу, не выходя на палубу. В этот рейс ставка наша в игре была очень высокая.

— У нас все готово, можно хоть сейчас выходить, да вот Цезаря нет, пропадает где-то с самого утра,— доложил мне Доминик с обычной хмурой неторопливостью.

Мы не могли понять, куда и зачем ушел этот мальчишка. <...>

Доминик отправился его разыскивать, но часа через два вернулся один, очень сердитый — я угадывал это по тому, что усмешка под усами стала заметнее. Мы недоумевали, что случилось с негодным мальчишкой, и поспешно стали проверять наше движимое имущество. Но все было на месте. Цезарь не украл ничего.

— Пустяки, явится скоро,— уверял я Доминика.

Прошло десять минут — и один из матросов на палубе крикнул:

— Идет! Я его вижу!

Цезарь был в одной рубашке и штанах. Куртку он продал — должно быть, ему понадобились карманные деньги.

— Мерзавец! — только и сказал Доминик с жутким спокойствием. Он с трудом сдерживал свою ярость.— Где это ты шлялся, бродяга? — спросил он затем грозно.

Но мы так и не добились от Цезаря ответа. На этот раз он даже не пожелал снизойти до лжи. Он стоял перед нами сжав губы, скрипя зубами и не дрогнул, не отступил, когда Доминик размахнулся... Разумеется, он сразу упал, как подстреленный. Но на этот раз я заметил, что поднялся он не сразу, дольше обычного оставался на четвереньках и, оскалив свои большие зубы, смотрел через плечо снизу вверх на дядю с каким-то новым выражением в круглых желтых глазах: к обычной ненависти примешивалось сейчас какое-то острое злорадное любопытство. Это меня очень заинтересовало. «Вот именно так он смотрел бы, как мы едим, если бы ему удалось подсыпать в наши тарелки яду»,— подумал я. Но я, конечно, ни одной минуты не верил, что Цезарь способен отравить нас. Он ведь сам ел то же, что мы, да и откуда он возьмет яд! Вообще я не мог себе представить, что найдется человек, настолько ослепленный алчностью, чтобы продать яд этому мальчишке.

V

В сумерки мы тихонько снялись с якоря и ушли в море, и до утра все было благополучно. <...>

Когда рассвело, я указал Доминику на одно судно среди нескольких парусников, уходивших от надвигавшегося шторма. На нем было столько парусов, что корпус стоял стоймя и походил на серую колонну, неподвижно высившуюся в нашем кильватере [10].

— Поглядите на этого молодчика, Доминик. Он, видимо, очень спешит вслед за нами.

Padrone, запахнув свой черный плащ, молча встал и посмотрел в указанном мною направлении. Его обветренное лицо в рамке капюшона дышало властной и дерзкой силой, глубоко сидящие глаза смотрели не мигая, пристальные, зоркие, жестокие глаза морской птицы.

— Chiva piano, va sano *,— промолвил он, наконец, повернув голову и насмешливо подмигнув мне — он намекал, очевидно, на лихорадочно быстрый ход нашего «Тремолино».

«Тремолино» лез из кожи, он летел по волнам, едва касаясь бурлящей пены. Я опять присел, чтобы укрыться за низким фальшбортом [11], а Доминик простоял еще с полчаса на месте, покачиваясь на расставленных ногах, и всей своей позой выражал сосредоточенное, напряженное внимание. Затем сел рядом со мной на палубу. Под монашеским капюшоном глаза его сверкали так дико, что я был поражен.

Он сказал:

— Должно быть, захотелось обмыть свежую краску на реях, — вот он и пришел сюда.

— Что?— крикнул я, вставая.— Так это береговая оборона? Постоянная тень усмешки под пиратскими усами Доминика обозначилась явственнее, стала почти видимой, настоящей, мрачной усмешкой под мокрыми развившимися усами. Это у Доминика было обычным симптомом неистового гнева. Но я видел, кроме того, что он сильно озадачен — и это открытие очень неприятно на меня подействовало. Доминик растерялся! Прислонясь к поручням, я долго смотрел за корму, туда, где покачиваясь, стояла серая колонна — все на том же расстоянии от нас.

Тем временем Доминик, укутанный с головой в свой черный плащ, сидел, скрестив ноги, на палубе, спиной к ветру, смутно напоминая араба в бурнусе, сидящего на песке. <...> Спасаясь от бивших в лицо ветра и дождя, я, наконец, перебрался к нему и сел рядом. Я теперь убедился, что за нами патрульное судно. Присутствие его не могло быть темой для разговора. Но скоро между дождевых туч пробился луч солнца, упал на его паруса — и наши матросы сами увидели, что это за судно. С этой минуты они уже

* Тише едешь — дальше будешь *(итал.)*.

ни на что другое не обращали внимания. Их взгляды и мысли были прикованы к кораблю, белевшему вдалеке за нашей кормой. Уже заметно было, как он покачивался на волнах. Некоторое время он казался ослепительно белым, затем медленно растаял в шквале, но возник снова, уже почти черный, прямой, как столб, на аспидно-сером фоне густой тучи. С того момента, как мы его впервые увидели, он не приблизился к нам ни на один фут [12].

— Не догонит он «Тремолино»,— сказал я радостно.

Доминик не смотрел на меня. Он только рассеянно заметил, и это было верно, что непогода на руку нашим преследователям. Патрульное судно было в три раза больше «Тремолино». Следовало не давать ему приблизиться к нам до сумерек (это было нетрудно), а там круто повернуть в открытое море и обсудить положение. Но мысли Доминика, казалось, наткнулись во мраке на какую-то неразрешимую загадку, и он скоро совсем замолчал. Мы шли и шли, все ускоряя ход. Мыс Сан-Себастьян был уже близко впереди, он то как будто отходил назад, исчезая в водяных шквалах, то опять выходил нам навстречу, все более ясно видный между потоками дождя.

Я вовсе не был убежден, что этот gabelou * (так называли его между собой наши матросы, произнося это слово, как ругательство) гнался за нами. Погода была явно угрожающая. Я высказал вслух оптимистическое предположение, что таможенник, ничего не подозревая, просто уходит от шторма, меняет стоянку.

— А я вам говорю, что это погоня,— сердито перебил меня Доминик, бросая беглый взгляд за корму.

Я всегда полагался на его мнение. Но пыл новичка и тщеславие способного ученика делали меня в то время великим казуистом.

— Вот чего я не могу понять,— сказал я настойчиво.— Каким образом при таком ветре он смог оказаться там, где мы его в первый раз увидели? Ясно, что он не мог за ночь сделать двенадцать миль. Есть и другие непонятные вещи...

Похожий на черный каменный конус, Доминик неподвижно сидел на кормовой палубе около руля и некоторое время молча размышлял. Затем, наклонясь вперед, с отрывистым смехом, он поделился со мной горькими плодами своих размышлений. Сказал, что теперь все отлично понял. Сторожевое судно оказалось там, где мы его впервые увидели, вовсе не потому, что догнало нас: просто мы ночью прошли мимо него там, где оно заранее ждало нас, зная, каким путем мы пойдем.

— Соображаете теперь?— яростным полушепотом бормотал у меня над ухом Доминик.— Оно уже ждало нас! Вы знаете, что мы вышли на добрых восемь часов раньше, чем собирались. А выйди мы вовремя, оно бы успело зайти за мыс и ожидало бы

* Таможенник.

нас там! — Доминик по-волчьи щелкнул зубами у самого моего лица. — И зацапало бы нас, как бог свят!

Теперь и я понял все. Ведь у тех на «таможеннике» и глаза и мозги на месте. Мы миновали их в темноте в то время, как они трусили себе не торопясь к намеченному месту засады, воображая, что мы еще далеко позади, а когда рассвело, увидели впереди balancelle на всех парусах и стали догонять ее.

— Но если это так, значит...

Доминик стиснул мне руку.

— Да, да! Они вышли за нами по доносу... Понятно? *По доносу*. Нас предали... Но кто? Для чего? Как это могло случиться? Мы всегда так хорошо платили всем на берегу... Нет! Голова у меня готова треснуть...

Он словно поперхнулся словами, рванул пуговицу плаща у горла и вскочил, уже открыв рот, чтобы проклясть и разоблачить изменника, но овладел собой и, запахнув плащ, сел на палубу с прежним спокойствием.

— Да, это дело какого-то мерзавца на берегу, — заметил я.

Доминик низко надвинул капюшон и отозвался не сразу:

— Мерзавца... Да... Очевидно.

— Ну, все равно. Им нас не поймать, это ясно.

— Нет, — согласился он спокойно, — не поймать.

Мы проскользнули мимо мыса очень близко, чтобы избежать встречного течения. С другой стороны ветер на некоторое время совсем улегся, так что оба больших верхних паруса нашего «Тремолино» вяло повисли на мачтах, под громовой рев волн, бившихся о берег, который остался позади. А когда новый порыв ветра снова надул паруса, мы с изумлением увидели, что половина новенького грота [13] совершенно вырвана из ликтросов [14], а мы-то думали, что он скорее потопит судно, чем уступит ветру! Мы сразу же спустили реи и спасли положение, но это был уже не парус, а куча мокрых лоскутов, завалившая палубу и утяжелявшая судно. Доминик приказал выбросить все это за борт.

— В другое время я бы и рею выбросил, — сказал он, уводя меня снова на корму, — но тут такой случай...

— Вы виду не подавайте, — продолжал он, понизив голос, — я вам сейчас расскажу ужасную вещь. Слушайте: я заметил, что веревки, которыми сшит этот парус, разрезаны. Понятно? Разрезаны ножом в нескольких местах. И все-таки он держался столько времени! Видно, неглубоко надрезаны. А сейчас ветер сильно ударил по ним — и готово. Но не в этом дело. Слушайте: здесь, на этой самой палубе, засела измена. Клянусь рогами дьявола! Сидит у нас за спиной. Не оборачивайтесь, синьорино!

Мы стояли в это время лицом к корме.

— Что же делать? — спросил я в ужасе.

— Ничего. Молчите. Будьте мужчиной, синьорино!

— Но что же дальше?

Чтобы показать себя мужчиной, я решил не раскрывать рта, пока у самого Доминика хватит выдержки молчать. Кроме того, сообщение о предательстве словно парализовало мои мысли и чувства. С час или больше мы наблюдали, как наш преследователь подплывал все ближе и ближе, ныряя между шквалами, которые временами совсем скрывали его из виду. Но даже тогда, не видя его, мы ощущали его близость, как нож у горла. Он с ужасающей быстротой нагонял нас. А «Тремолино» легко мчался на одном парусе, и какая-то пугающая беспечность была в радостной свободе его движений. Прошло еще полчаса. Я, наконец, не выдержал.

— Они поймают бедную тартану! — пробормотал я чуть не плача.

Доминик был недвижим, как статуя. Чувство ужасного одиночества сжало мое неопытное сердце. Я подумал о своих товарищах. Вся компания, по моим расчетам, сидела сейчас в Монте-Карло. И они мне вдруг ярко представились — такие крохотные, с деланными голосами и деревянными жестами,— ну точь-в-точь шествие марионеток на сцене кукольного театра. Я вздрогнул. Что это? Из глубины черного капюшона послышался таинственный и безжалостный голос:

— Il faut la tuer *.

Я слышал это ясно.

— Что вы говорите, Доминик? — переспросил я беззвучно.

И голос из глубины капюшона шепотом повторил:

— Ее надо убить.

Сердце у меня громко заколотилось.

— Да... но как?

— Вы ее любите?

— Люблю.

— Значит, у вас хватит духу сделать это. Правьте сами, а я позабочусь о том, чтобы она умерла быстро и чтобы от нее и щепки не осталось.

— Правда? — шепнул я и, как зачарованный черным капюшоном, пошел без колебаний с кормы. Я словно заключал греховный союз с этим древним морем работорговцев, магов, изгнанников и воинов, морем легенд и ужасов, где в далекие времена мореплаватели слыхали порой, как громко рыдает во мраке не находящий себе покоя призрак скитальца.

— Я знаю одну скалу,— шептал таинственно из капюшона голос моего учителя.— Но смотрите! Это надо сделать раньше, чем матросы догадаются о нашем замысле. Кому сейчас можно доверять? Стоит проткнуть ножом фалы [15] — и фок [16] слетит, и через двадцать минут прощай, свобода! Даже лучшие из наших людей могут испугаться гибели. У нас, конечно, есть шлюпка, но в таких случаях никто не может быть уверен, что спасется.

---

* Надо ее убить *(франц.)*.

Голос умолк. <...>

— Понимаю,— сказал я тихо.— Хорошо, Доминик. Когда?

— Рано еще. Сначала надо уйти подальше в море,— ответил он замогильным голосом.

VI

Решение было принято. Только теперь у меня хватило мужества обернуться. Матросы на палубах с встревоженными, унылыми лицами все глядели в одну сторону — следили за нашим преследователем. В первый раз за это утро я увидел Цезаря, растянувшегося на палубе около фок-мачты, и спросил себя: где же он прятался до сих пор? Впрочем, он мог бы все время вертеться рядом,— я бы его все равно не заметил. Мы были слишком поглощены мыслями об ожидавшей нас участи, чтобы обращать внимание друг на друга. Никто с утра еще ничего не ел, и матросы только беспрестанно ходили пить к бочке с водой. Я сбежал вниз, в каюту. Там, в шкафчике, у меня было заперто десять тысяч фунтов золотом, и об этом, кроме Доминика, не подозревал ни один человек на судне. Когда я снова вышел на палубу, Доминик стоял спиной ко мне и вглядывался в берег. Мыс Крейс скрывал от нас все впереди. Слева широкий залив, где бешеные шквалы взметали воду, весь словно заволокло дымом. За нами небо имело грозный вид.

Увидев меня, Доминик тотчас же безразличным тоном осведомился, что случилось. Я подошел к нему вплотную и, стараясь казаться спокойным, сказал вполголоса, что я нашел шкафчик взломанным, а пояс с зашитым в нем золотом исчез. Вчера вечером он был на месте!

— Что вы хотели сейчас делать с этим поясом? — спросил Доминик, весь дрожа.

— Надеть его на себя, разумеется,— ответил я, с удивлением замечая, что у него стучат зубы.

— Проклятое золото! — пробормотал он.— Оно из-за своей тяжести могло вам стоить жизни.— Он содрогнулся.— Но сейчас некогда толковать об этом.

— Я готов!

— Погодите. Я жду, чтобы пронесся этот шквал,— буркнул Доминик. Прошло еще несколько минут, тяжких, как свинец.

Наконец шквал прошел. Какой-то черный вихрь скрыл от наших глаз гнавшееся за нами судно. «Тремолино» дрожа несся по волнам. Исчезла и земля впереди, и мы были одни в царстве воды и ветра.

— Prener la barre, monsieur *,— внезапно нарушив молчание, сказал Доминик резким голосом.— Берите румпель.— Он накло-

* Возьмитесь за руль *(франц.)*.

нил свой капюшон к моему уху.— Тартана — ваша и вы собственной рукой должны нанести удар. Я... у меня есть еще другое дело.

Он, уже громко, сказал рулевому:

— Передай руль синьорино, а ты и все остальные будьте под рукой и как услышите команду, мигом подтяните шлюпку.

Матрос повиновался. Он был удивлен, но ничего не сказал. Остальные навострили уши, зашевелились. Я слышал, как они перешептывались: «Что это еще за новости? Пристанем где-нибудь? Будем удирать? Ну, да padrone лучше знает, что делать».

Доминик прошел по палубе. Он остановился, чтобы взглянуть на Цезаря (который, как я уже говорил, лежал, растянувшись на животе, около фок-мачты), перешагнул через него и скрылся под фоком. Я стоял у руля, но не смотрел вперед. Я *не мог* смотреть никуда, только на этот парус, развернутый, неподвижный, как большое темное крыло. Но Доминик, видимо, зорко следил за ориентирами. Голос его едва слышно донесся до меня с носовой части:

— Давайте, синьорино!

Я повернул румпель так, как заранее было условлено. Снова слабо прозвучал голос Доминика, и затем мне оставалось только держать прямо. Ни одно судно не мчалось так весело навстречу своей гибели. «Тремолино» то поднимался, то опускался на волнах, словно плавая в пространстве, затем летел вперед со свистом, как стрела. Доминик, пригнувшись под фоком, вышел на такое место, где я мог его видеть, и стоял, подняв палец, в позе настороженного ожидания. За секунду до того что произошло, рука его опустилась. Я сжал зубы... и затем...

Рассказывать о досках, превращенных в щепки, о разбитых вдребезги бревнах? Это кораблекрушение лежит у меня на душе как страшное убийство. Незабываемы муки совести, так как я одним ударом разбил живое, верное сердце. В первое мгновение — стремительный бег, ощущение парящего полета; в следующее — крушение, смерть, безмолвие, мгновение страшной неподвижности. Песня ветра перешла в вой, и высокие волны вскипали вокруг трупа медленно и грозно. Я, словно обезумев, увидел, как летела, качаясь, от носа к корме фок-рея [17], как люди, сбившись в кучу, в ужасе выкрикивали проклятия и с лихорадочными усилиями подтягивали за канат шлюпку. Со странным удовольствием от того, что вижу что-то знакомое, я заметил среди них и Цезаря, узнал жест Доминика — горизонтальный размах его мощной длани. Ясно помню, как я подумал: «Цезарь, конечно, должен погибнуть», а затем я очутился на четвереньках, качавшийся румпель, который я выпустил из рук, треснул меня пониже уха, и я упал замертво.

Думаю, что без сознания я был только несколько минут, но когда я пришел в себя, шлюпка уже неслась по ветру к бухточке

между скалами, ее направляли веслами два матроса. Я был усажен на офицерском месте, и Доминик поддерживал меня, обняв за плечи.

Мы высадились в знакомой нам местности. <...>

Под нами справа расстилался широкий, окутанный дымкой залив — пустой. Доминик сдержал слово. Ни щепки не видно было вокруг черной скалы, с которой «Тремолино», чье смелое сердце разбилось сразу, соскользнул в глубокие воды, где ждал его вечный покой. Над безбрежной равниной открытого моря мчались туманы, и в центре уже редеющего шквала, как призрак, распустив огромное количество парусов, ничего не подозревавшее патрульное судно неслось к северу, все продолжая гнаться за нами. Наши матросы уже спускались по противоположному склону, чтобы поискать плоскодонку, которую, как мы знали по опыту, не всегда можно было найти на месте. Я смотрел им вслед мутными глазами. Один, двое, трое, четверо...

— Доминик, а где же Цезарь? — воскликнул я.

Как будто отстраняя от себя самый звук этого имени, padrone сделал тот широкий плавный жест, которым он сшибал с ног Цезаря. Я отступил на шаг и испуганно смотрел на него. Незастегнутая рубашка открывала мускулистую шею и волосатую грудь. Он воткнул весло вертикально в рыхлую землю и, медленно засучив правый рукав, показал мне голую руку.

— Вот,— заговорил он с расстановкой, и нечеловеческое усилие было в его голосе, вибрировавшем, как струна, подавленном силой чувств.— Вот та рука, что нанесла удар. А остальное, боюсь, сделало ваше золото. Я о нем совсем забыл! — Он сжал руки в неожиданном порыве горя.— Забыл, забыл,— твердил он безутешно.

— Так это Цезарь украл пояс? — выговорил я, заикаясь. Я был ошеломлен.

— А кто же? Canaille! * Он, наверное, долгое время шпионил за вами. И все остальное — тоже его рук дело. Весь день пробыл в Барселоне. Предатель! Продал свою куртку, чтобы... нанять лошадь. Ха-ха! Выгодное дельце! Говорю вам — это он выдал нас им.

Доминик указал на море, где guardacosta казался уже только темным пятном вдали. Он поник головой.

— Доносчик...— бормотал он мрачно.— Кервони — доносчик! О, мой бедный брат!..

— И вы его утопили,— сказал я слабым голосом.

— Я ударил раз — и этот негодник пошел ко дну, как камень,— ведь на нем было ваше золото. Да. Но он успел прочесть в моих глазах, что его ничто не спасет, пока я жив. И что же —

* Каналья! *(итал.)*.

разве я был не вправе?.. Я, Доминик Кервони, я, который привел его на вашу фелюгу? Мой племянник — предатель!

Он выдернул весло из земли и заботливо повел меня вниз с горы... Когда мы прошли немного дальше и перед нами открылась рыбачья деревушка, куда мы направлялись, Доминик остановился.

— Можете вы один дойти до тех домов? Как вам кажется? — спросил он спокойно.

— Да, думаю, что смогу. Но почему один? А вы куда пойдете, Доминик?

— Куда-нибудь. Что за вопрос! Синьорино, вы еще почти мальчик, а задаете этот вопрос мужчине, у которого в роду случилась такая позорная история! А! Предатель! И зачем я признал своим племянником, человеком нашей крови, это отродье дьявола! Вор, плут, трус, лгунишка... Другие как-то умеют мириться с этим... Но я был ему родной дядя и потому... Да, жаль, что он не отравил меня — сволочь! Теперь я, я, человек, которому все доверяют, корсиканец, должен просить у вас прощения за то, что я привел на ваше судно, где я был padrone, предателя, человека из рода Кервони, который вас продал. Нет! это уж слишком... Этого мне не вынести. Вот я прошу у вас прощения. И вы можете плюнуть Доминику в лицо, так как измена человека из нашего рода позорит нас всех. Кражу можно возместить, ложь исправить, за смерть отомстить, но чем искупить измену? Ничем!

Он отвернулся и пошел от меня берегом реки, сердито размахивая рукой и повторяя самому себе с яростной выразительностью: «Ах, каналья! Каналья!» Я сидел на том же месте, трясясь от слабости и немой от благоговения. Не в силах выговорить ни слова, я глядел вслед странной одинокой фигуре моряка с веслом на плече, шедшего вверх по голому, усеянному камнями ущелью под хмурым свинцовым небом, в последний день жизни «Тремолино». Медленно шагая спиной к морю, Доминик скрылся из виду.

Так как качество наших желаний, мыслей и интересов соответствует нашему безмерному ничтожеству, то мы даже время меряем по своей мерке. В тюрьме наших иллюзий тридцать веков истории человечества кажутся нам менее достойными внимания, чем тридцать лет нашей личной жизни, на которые мы и предпочитаем оглядываться.

И Доминик Кервони занял место в моей памяти рядом с тем легендарным скитальцем по морю чудес и ужасов, с тем обреченным нечестивцем, которому вызванная им тень предрекла, что он будет бродить по земле с веслом на плече до тех пор, пока не встретит людей, никогда в жизни не видевших корабля и весла. Я, кажется, так и вижу их стоящими рядом в сумеречной безводной стране, этих несчастных хранителей тайн моря, с эмблемой их трудного ремесла на плече. <...>

ДЖОН ГОЛСУОРСИ

(Отрывок)

<...> Сказка, да не упрекнут меня в неблагодарности, скрываясь под разными масками, обошла весь мир неузнанной и живет среди нас и по сей день, облеченная подчас в удивительно неизящный наряд. Она продолжает жить и теперь, притом не без упорства. Человечество достигло совершеннолетия, но сменяющиеся поколения по-прежнему жаждут бесхитростных чудес, развлечений и переживаний. Некоторые невинные забавы, по-видимому, не стареют. Но секрет долговечности сказок, как мне кажется, состоит главным образом в том, что они занимательны для их создателя. Каковы бы ни были запросы публики, сказка превосходно удовлетворяет, в первую очередь, его собственное тщеславие. Гордость творческой фантазии, фантазии, которая парит (на гусиных крыльях) в бездонной лазури, подобна опьянению эликсиром, ниспосланным богами. И то ли потому, что боги непомерно великодушны, или потому, что зрелище человеческой глупости тешит их праздную злобу, но писателю легче испытать такое блаженство, чем чувство трезвой, полной сомнения гордости, свойственной правдивому и добросовестному истолкователю действительности. Вот почему сказка в наряде оптимизма, пессимизма, романтизма, натурализма и пр. всегда будет жить среди нас. В сущности, это вполне понятно; соблазн безрассудной свободы очень велик; а быть привязанным к земле (как привязаны к ней те, что рубят лес и осушают болота) всей своей честью и совестью, в то время как работает твое воображение,— это, пожалуй, тяжелая участь, с которой не так-то легко смириться. Вот почему романисты встречаются сравнительно редко. Впрочем, не нужно преувеличивать. Этот мир, даже если мы надежно прикованы к его земной основе незримыми, но прочными цепями, обрекающими нас на творчество,— этот мир не такое уж плохое место для писателя. Во всяком случае, мы не знаем другого — весьма убедительное основание, чтобы думать как можно лучше о мире, который мы знаем.

В этом мире, все реальности которого уже раскрыты, объяснены, описаны, подвергнуты критике и разоблачены в произведениях литературы, мистер Голсуорси избирает темой своей книги Семью — институт, существующий, по моему мнению, так же давно, как самая старая, хотя не самая почтенная сказка. Но мистер Голсуорси не теоретик, а наблюдатель, и в поле его зрения попала семья определенного типа. Это семья буржуазная, вернее, ей место в рядах крупной буржуазии, о чем нас предупреждает подзаголовок романа, и подобные семьи можно видеть всюду и везде, если не сегодня, то еще вчера <...>.

<...> Прочность основы, на которой мистер Голсуорси строит свой превосходный роман, сразу становится очевидной. Ибо

началась ли организация общества с семьи, или с собственности, или с того и другого одновременно, так как вначале их, в сущности, трудно было отделить друг от друга,— совершенно ясно, что именно в тесном объединении этих двух институтов нашло общество путь к развитию, и именно в нем обрело оно надежду на спасение. Чувство собственности помогает Форсайтам упрочить их права и является залогом продолжения их рода. Это инстинкт, примитивный инстинкт. Практицизм Форсайтов возвел его в принцип; их идеализм превратил его в своего рода религию, под влиянием которой сформировались их понятия о счастье и благопристойности, их предрассудки и ханжество, скудные их мысли и даже самый строй их чувств. Жизнь в целом стала доступной их пониманию только в тех случаях, если ее можно было выразить на языке собственности. Удержать — приобрести, приобрести — удержать. Законы, мораль, искусство и наука, по их представлениям, не лишенным основания, посвящены достижению этой двойственной и, в то же время, единой цели. Таков их символ веры. <...>

ПРЕДИСЛОВИЕ К «КОРОТКИМ РАССКАЗАМ»

<...> Хочу начать с утверждения, что вне всякой зависимости от непосредственности и стихийности первоначального импульса ни один из моих рассказов... не был написан без долгой и сознательной работы не только над вопросами стиля, но и над связями рассказа с действительной жизнью, какой я ее знал, без размышлений о природе моего восприятия того или иного события и всего, что мне довелось увидеть и услышать. <...>

<...> То, что «выходит само собой» в работе писателя, всегда кажется очень важным и ценным, потому что оно берет свое начало в более глубинных источниках, чем, скажем, логика продуманной теории или уроки, извлеченные из проанализированной практики. И не следует оспаривать эту точку зрения художника, для которого самовыражение должно быть, как подсказывает само это слово, главной целью, если только не единственным смыслом существования.

<...> Хотя меня часто называют писателем моря, я всегда считал, что у меня нет резко выраженного тяготения к этой или какой-нибудь другой теме. Верно, что в море я нашел подлинный смысл своего существования задолго до того, как захотел написать хоть одну строку, или почувствовал самую смутную потребность в самовыражении посредством печатного слова. Жизнь моря стала моей жизнью. Она была личным моим достоянием, которое полностью насыщало меня. <...>

<...> В действительности, если вести счет на страницы, я написал о море очень немного. Море было местом действия, но очень редко — целью моей литературной работы.

АРТУР КОНАН ДОЙЛ
(1859—1930)

Конан Дойл — новеллист, романист, поэт, публицист, драматург. Известность Конан Дойла связана, в первую очередь, с его детективными произведениями о Шерлоке Холмсе: «Приключения Шерлока Холмса» (1891), «Собака Баскервилей» (1902), «Возвращение Шерлока Холмса» (1905), «Случаи из судебной практики Шерлока Холмса» (1927). Достоинство этих книг — в стремлении утвердить идею справедливости. Герой Конан Дойла пытается исправить пороки общества, с которыми не способны бороться официальные власти. В то же время Холмс свято верит в незыблемость Британской империи и всегда готов прийти на помощь правительству.

Умение писателя создать атмосферу тайны, показать силу человеческого разума, его душевное благородство ярко воплощены в произведениях о Шерлоке Холмсе. Шерлок Холмс стал любимым героем юношества.

Конан Дойлу принадлежит и ряд романов на историческую тему: «Родни Стоун» (1896), «Белый отряд» (1890) и др., несколько исторических и авантюрных новелл, в которых ярко отразилась неоромантическая эстетика автора («Приключения бригадира Жерара», новеллы о Джоне Шарки и др.). Большой популярностью пользуются научно-фантастические произведения писателя («Затерянный мир», 1912; «Отравленный пояс», 1913; «Маракотова бездна», 1927, и др.). Бесспорной удачей автора является образ профессора Челленджера. В этом персонаже отразилась оптимистическая вера писателя в силу человеческого разума, тогда как в образе спутника профессора лорда Рокстона воплотились реакционные идеи, характерные для «литературы действия». Реакционными идеями проникнута и публицистика Конан Дойла («На трех фронтах», 1916). Достижения Конан Дойла в драматургии незначительны. Только одна его драма — «Ватерлоо» (1895) пользовалась успехом у публики.

Оптимизм Конан Дойла, его вера в возможности человека во многом определили ту любовь, которой пользуются у читателя его лучшие произведения.

КАК КОПЛИ БЭНКС ПРИКОНЧИЛ КАПИТАНА ШАРКИ [1]

Пираты были не просто грабителями. Они представляли собой плавучую республику, в которой господствовали собственные законы, обычаи и порядки. В бесконечных кровавых распрях с испанцами на их стороне было даже некоторое подобие права. В своих опустошительных набегах на прибрежные города Карибского моря они совершали не больше зверств, чем испанцы во время своего вторжения в Голландию или на Карибские острова в тех же американских землях.

Предводитель пиратов, англичанин или француз, Морган или Грамон [2], считался в те времена достойным человеком, отечество порой признавало и даже восхваляло его, если он воздерживался от слишком уж чудовищных поступков, способных потрясти людей семнадцатого века с их загрубелой совестью. Некоторые из этих пиратов были весьма набожны, и до сих пор еще рассказывают, как Соукинс однажды в воскресенье выбросил за борт игральные кости, а Даниэл застрелил человека в церкви за богохульство.

Однако наступило время, когда пиратские флотилии уже перестали собираться у Тортуги[3], и на смену им пришли пираты-одиночки, стоявшие вне закона. Но даже у них еще существовала дисциплина и какие-то моральные устои; эти первые пираты-одиночки — Эйворисы, Ингленды и Робертсы — еще испытывали какое-то уважение к человеческим чувствам. Они были грозой купцов, но моряк еще мог ждать от них пощады.

Однако и они в свою очередь уступили место более кровожадным и отчаянным разбойникам, которые открыто заявили, что находятся в состоянии войны со всем человечеством, и клялись не давать и не ждать пощады. Об этих пиратах до нас дошло мало достоверных сведений. Они не писали мемуаров и не оставили никаких следов, кроме почерневших от времени, запятнанных кровью останков, которые иногда выбрасывают на берег волны Атлантики. Об их деятельности можно судить лишь по длинному перечню судов, уплывших в море и не вернувшихся в порты.

Роясь в анналах, мы лишь изредка находим отчет о каком-нибудь судебном процессе, который на мгновение приподнимает окутывающую их завесу, и видим людей, поражающих нас своей бессмысленной жестокостью. Таковы были Нэд Гоу и злодей Шарки, чей угольно-черный барк[4] «Счастливое избавление» был известен от берегов Ньюфаундленда до устья Ориноко как мрачный предвестник страданий и гибели.

На островах и на материке немало людей питало кровную вражду к Шарки, но ни один из них не пострадал так, как Копли Бэнкс из Кингстона. Бэнкс считался одним из самых крупных торговцев сахаром на Вест-Индских островах. Он был человеком с положением, состоял членом городского совета, женился на девушке из знатного рода Персивалей и приходился двоюродным братом губернатору Виргинии. Своих двух сыновей он отправил учиться в Лондон, и его жена поехала за ними в Англию, с тем чтобы привезти их домой на каникулы. На обратном пути корабль «Герцогиня Корнуэльская» попал в лапы Шарки, и вся семья погибла ужасной смертью.

Услыхав эту горестную весть, Копли Бэнкс не проронил ни слова, но впал в безысходную, мрачную меланхолию. Он забросил дела, избегал друзей и проводил большую часть времени в грязных тавернах, в обществе рыбаков и матросов. Там, среди буйных гуляк, он сидел с неподвижным лицом и молча пыхтел своей трубкой, а в глазах его горела затаенная ненависть. Все считали, что горе пошатнуло его рассудок, а старые друзья смотрели на него с осуждением, ибо тех, с кем он теперь водил дружбу, никак нельзя было назвать порядочными людьми.

Время от времени доносились слухи о новых бесчинствах Шарки на море. Бывало, что о них рассказывали моряки со шхуны[5], которая, заметив огромное пламя на горизонте, спешила предло-

жить помощь горящему кораблю, но тут же обращалась в бегство при виде поджарого черного барка, притаившегося в засаде, словно волк возле зарезанной им овцы. Иногда эти слухи подтверждались моряками торгового судна, которое влетало в гавань с парусами, выгнутыми, как дамский корсаж, ибо ему удалось приметить медленно поднимавшийся над лиловой морской гладью залатанный грот-марсель[6]. В другой раз страшные вести привозило каботажное судно[7], обнаружившее на Багамской отмели высушенные солнцем трупы.

Однажды появился человек — помощник капитана с гвинейского судна,— которому удалось вырваться из рук пиратов. Говорить он не мог — Шарки отрезал ему язык,— но мог писать, и он писал и писал, а Копли Бэнкс жадно читал его записи. Целыми часами просиживали они над картой: немой показывал далекие рифы и извилистые заливы, а его собеседник с неподвижным лицом и пылающими глазами курил трубку, не произнося ни слова. Как-то утром, спустя два года после того, как стряслась катастрофа с его семьей, Копли Бэнкс с прежней энергией бодрым шагом вошел в свою торговую контору. Управляющий уставился на него в изумлении, ибо его хозяин в течение долгих месяцев не проявлял ни малейшего интереса к делам.

— Доброе утро, мистер Бэнкс! — сказал он.

— Доброе утро, Фримэн. Я видел, в бухте стоит «Забияка Гарри».

— Да, сэр. В среду он уходит на Наветренные острова.

— У меня другие планы насчет него, Фримэн. Я решил отправить его за невольниками в Уиду.

— Но груз уже на судне, сэр.

— Значит, придется его разгрузить, Фримэн. Мое решение твердо: «Забияка Гарри» пойдет за невольниками в Уиду.

Все доводы и уговоры оказались тщетными, и огорченный управляющий вынужден был распорядиться о разгрузке судна.

И вот Копли Бэнкс начал готовиться к плаванию в Африку. По-видимому, он полагался больше на силу оружия, чем на подкуп вождей, ибо не взял в качестве товара никаких ярких безделушек, которые так любят туземцы; зато его бриг[8] был вооружен восемью крупнокалиберными пушками, множеством мушкетов и тесаков. Кладовая на корме превратилась в пороховой погреб, а пушечных ядер было на корабле не меньше, чем на хорошо оборудованном капере[9]. Вода и провиант были запасены на длительное путешествие.

Но удивительнее всего был состав экипажа. Глядя на нанятых Бэнксом моряков, управляющий Фримэн уже не мог не верить слухам о том, что хозяин спятил.

Под различными предлогами Бэнкс начал увольнять старых, испытанных матросов, много лет служивших фирме, а вместо них набрал в порту настоящее отребье — людей, репутация которых

была настолько черной, что даже самый неудачливый агент постыдился бы их вербовать.

Среди них был Суптлокс Родимое Пятно; все знали о его причастности к убийству мастеров-резчиков, и ходила молва, что отвратительным багровым пятном, безобразившим его физиономию, он был заклеймен именно в этом страшном деле. Его наняли первым помощником капитана, а вторым был Израэл Мартин, загорелый дочерна коротышка, служивший еще у Хауэлла Дэвиса при взятии крепости в Капской земле.

Команда была подобрана из числа проходимцев, с которыми Бэнкс познакомился в грязных притонах, а личным слугой у него стал человек с изможденным лицом, который кулдыкал, как индюк, когда пытался разговаривать. Бороду свою он сбрил, и в нем трудно было узнать помощника капитана, которого коснулся нож Шарки и который сбежал, чтобы поведать свою историю Копли Бэнксу.

Все эти приготовления привлекли внимание жителей Кингстона, и они обсуждали их на разные лады. Комендант гарнизона — артиллерийский майор Гарви имел серьезную беседу с губернатором.

— Это не торговое судно, а небольшой военный корабль,— заявил он.— Считаю необходимым арестовать Копли Бэнкса и захватить судно.

— Что же вы подозреваете?— спросил губернатор, который от лихорадки и портвейна сделался тугодумом.

— Подозреваю,— ответил майор,— что это будет второй Стид Боннет.

Стид Боннет, всеми уважаемый, набожный плантатор, внезапно поддавшись неукротимой жажде насилия, таившейся доселе у него в крови, бросил все и стал пиратом в Карибском море. Событие это произошло недавно и вызвало большое волнение на островах. Губернаторов и прежде обвиняли в том, что они потакают пиратам, получая свою долю от грабежей, и, если губернатор не проявит сейчас бдительности, это будет истолковано в другую сторону.

— Ну что ж, майор Гарви,— сказал губернатор,— хоть мне и очень неприятно принимать меры, которые могут обидеть моего друга Копли Бэнкса, ибо я много раз сидел у него за столом, но, принимая во внимание ваши слова, у меня нет иного выхода. Поэтому я приказываю вам подняться на борт судна и узнать, каково его назначение и какую цель преследует его хозяин.

Но когда в час ночи майор Гарви с отрядом солдат собрался нанести неожиданный визит «Забияке Гарри», он увидел лишь пеньковый трос, плавающий у причала. Бриг уплыл — его владелец почуял опасность. Судно уже миновало косу Палисейдс и шло курсом на северо-восток к Наветренному проливу.

На следующее утро, когда бриг миновал мыс Морант, легкой

дымкой маячивший на южном горизонте, Копли Бэнкс собрал команду и поведал морякам о своих планах. Он выбрал их, сказал он, как проворных и отчаянных парней, которые предпочитают рискнуть жизнью в море, чем голодать на берегу. Королевские военные суда немногочисленны и слабы, поэтому они смогут завладеть любым торговым кораблем, который повстречается им на пути. Многим пиратам везет, а судно у них легкое, и проворное, и прекрасно снаряжено,— так почему бы им не сменить свои парусиновые куртки на бархатные кафтаны? Если они согласны плавать под черным флагом, он готов стать их капитаном, но если кто-нибудь отказывается, то может сесть в шлюпку и возвратиться на Ямайку. Четверо из сорока шести пожелали уволиться и, сев в лодку, уплыли под свист и улюлюканье всего экипажа. Остальные, собравшись на корме, приняли свой устав. Под одобрительные возгласы на грот-мачте был поднят квадрат черной парусины с намалеванным на нем белым черепом.

Выбрали офицеров и установили их права. Копли Бэнкс стал капитаном, но поскольку на пиратском судне не бывает помощников, то Суитлокса Родимое Пятно избрали квартирмейстером, а Израэла Мартина — боцманом. Обычаи братства были хорошо известны, потому что добрая половина матросов и прежде служила на пиратских кораблях. Пища должна быть одинаковой для всех, и всякий может пить вволю. У капитана будет каюта, но любой член экипажа имеет право войти туда, когда пожелает.

Вся добыча должна делиться поровну, но капитан, квартирмейстер, боцман, плотник и главный канонир получают сверх того лишнюю долю. Тот, кто первым заметит в море корабль, получает лучшее оружие, какое будет захвачено у противника. Тот, кто первым взберется на борт вражеского судна, получает самое богатое платье, какое там только окажется. Каждый имеет право поступать со своим пленником, будь то мужчина или женщина, как ему заблагорассудится. Если пират бросит оружие, квартирмейстер обязан застрелить его. Таковы были правила, под которыми подписались все члены экипажа «Забияки Гарри», поставив на листе бумаги сорок два креста.

Итак, в море появился новый разбойничий корабль, который через год стал не менее известным, чем «Счастливое избавление». От Багамских до Подветренных островов, от Подветренных до Наветренных имя Копли Бэнкса стало грозой торговых судов и успешно соперничало с именем Шарки. Долгое время барк и бриг не встречались, что, нужно сказать, было весьма удивительно, ибо «Забияка Гарри» все время рыскал во владениях Шарки. Но вот однажды, когда он заплыл в бухту Коксон Хоул на восточной оконечности Кубы, намереваясь стать на кренгование [10], там уже находился барк «Счастливое избавление», у которого для той же цели были подготовлены блоки и тали.

Копли Бэнкс поднял зеленый флаг и пушечным залпом при-

ветствовал чужой корабль, как это было принято среди пиратов. Затем спустили шлюпку, и он отправился на судно Шарки.

Капитан Шарки не отличался особой приветливостью и не жаловал даже людей, которые промышляли тем же ремеслом, что и он сам. Он принял Копли Бэнкса, сидя верхом на пушке, а возле него стояли старшина Нэд Каллоуэй, уроженец Новой Англии, и толпа горластых головорезов. Но едва Шарки повернул в их сторону свое бледное лицо и мутно-голубые глаза, как горлопаны умолкли.

Шарки был одет в рубашку с батистовыми брыжами, виднеющимися из-под открытого, с большими клапанами жилета из красного атласа. Палящее солнце, казалось, ничуть не согревало его тощее тело; он даже надел низкую меховую шапку, словно стояла зима. Через плечо у него спускалась пестрая шелковая лента, на которой висела коротенькая смертоносная шпага, а за широким, с медной пряжкой поясом торчали пистолеты.

— Чтоб тебе утонуть, разбойник! — заорал он, как только Копли Бэнкс перебрался через фальшборт.— Я изобью тебя до полусмерти, а то и прикончу совсем! Как ты смеешь охотиться в моих водах?

Копли Бэнкс смотрел на него глазами, похожими на глаза путешественника, который узрел наконец отчий дом.

— Я вполне с тобой согласен,— сказал он,— я тоже считаю, что нам двоим в море тесно. Но если ты возьмешь шпагу и пистолеты и сойдешь со мной на берег, кто бы из нас ни победил, от одного презренного негодяя мир избавится.

— Вот это дело! — воскликнул Шарки, соскакивая с пушки и протягивая Бэнксу руку.— Немного встречал я людей, которые отваживались смотреть в глаза Джону Шарки и не заикались от страха при разговоре с ним. Черт меня побери, если мы не будем друзьями! Но если ты будешь играть нечестно, я поднимусь к тебе на борт и выпотрошу тебя на твоей собственной корме.

— И я обещаю тебе то же самое! — сказал Копли Бэнкс, и они поклялись быть друзьями.

В то же лето они отправились на север, дошли до берегов Ньюфаундленда, грабили нью-йоркских купцов и китобоев из Новой Англии. Копли Бэнкс захватил ливерпульский корабль «Ганноверский дом», но не он, а Шарки привязал его капитана к брашпилю [11] и забил до смерти пустыми винными бутылками.

Они вместе вступили в бой с правительственным фрегатом [12] «Королевская фортуна», который был послан на их поиски, и после ночного пятичасового сражения отразили его атаки, причем пьяные пираты дрались обнаженными при свете боевых фонарей, а около каждого орудия стояло ведро рома и жестяная кружка. Они вместе встали на ремонт в Топсэйлской бухте в Северной Каролине, а весной снова появились у Гранд-Кайкоса, собираясь в долгое плавание к Вест-Индским островам.

К этому времени Шарки и Копли Бэнкс крепко подружились, ибо Шарки уважал отъявленных негодяев и людей с железным характером, и ему казалось, что капитан «Забияки Гарри» удачно совмещает оба эти качества. Однако прошло много месяцев, прежде чем он начал доверять Бэнксу, ибо ему была присуща холодная подозрительность. За все это время он ни разу не покидал свой корабль и всегда держал около себя своих матросов. А Копли Бэнкс часто поднимался на борт «Счастливого избавления» и принимал там участие во многих жутких оргиях и наконец усыпил подозрения Шарки. Тот и понятия не имел, какое зло он причинил своему веселому собутыльнику,— разве мог он запомнить среди многочисленных жертв женщину и двух мальчиков, с которыми так легко расправился три года назад! Поэтому, когда Шарки вместе со своим квартирмейстером получил приглашение на пир в последний день их стоянки у банки Кайкос, он охотно согласился.

Неделю тому назад они захватили пассажирское судно, вследствие чего стол был обильным, и во время ужина они впятером порядком выпили. В каюте находились оба капитана, Суитлокс Родимое Пятно, Нэд Галлоуэй и старый пират Израэл Мартин. Им прислуживал немой слуга, которому Шарки разбил стаканом голову за то, что тот слишком медленно наливал вино. Квартирмейстер забрал у Шарки пистолеты, потому что у капитана была скверная привычка, скрестив под столом руки, стрелять в своих соседей, дабы убедиться, кто самый счастливый. Это удовольствие когда-то стоило ноги его боцману, поэтому, когда посуда была убрана со стола, Шарки уговорили снять с себя пистолеты; их положили подальше, чтобы он не мог до них дотянуться.

Каюта капитана «Забияки Гарри» находилась на кормовой надстройке, и у задней стены ее стояло орудие. Ядра были сложены вдоль стен, а три большие бочки с порохом служили столами, на которых стояли тарелки и бутылки. В этой мрачной комнате пятеро пиратов пели, орали и пили, а немой слуга наполнял их стаканы, приносил табак и свечи, чтобы разжечь трубки. С каждым часом разговор становился все более непристойным, голоса все более хриплыми, ругательства и крики все более бессвязными, пока, наконец, трое собутыльников не закрыли налитые кровью глаза и не уронили на стол отяжелевшие головы.

Копли Бэнкс и Шарки остались лицом к лицу: первый держался, потому что выпил меньше остальных, второй — потому что даже выпитое в огромном количестве спиртное не могло потрясти его железные нервы и разогреть рыбью кровь. За спиной Шарки на страже стоял слуга, то и дело наполняя его быстро пустеющий стакан. Снаружи слышался мерный плеск прибоя, и над водой летела матросская песня с барка.

В тишине безветренной ночи до них отчетливо доносились слова:

Купец по морю плывет,
Бархат-золото везет.
Он не ведает, не знает,
Где пират его ждет!
Не зевай! Налетай! Забирай его казну!
Душу вон вытряхай, а корабль пускай ко дну!

Двое собутыльников сидели молча, слушая песню. Затем Копли Бэнкс взглянул на слугу, и тот поднял трос, лежавший на груде ядер.

— Капитан Шарки,— сказал Копли Бэнкс,— помнишь «Герцогиню Корнуэльскую», которую ты захватил и потопил три года назад возле мели Статира, когда это судно шло из Лондона?

— Будь я проклят, если я могу упомнить все их названия,— ответил Шарки. — В те дни мы пускали ко дну не меньше десяти судов в неделю.

— Там среди пассажиров была мать с двумя сыновьями. Может, теперь ты припомнишь?

Шарки откинулся в раздумье на спинку стула, подняв вверх свой огромный нос, напоминающий птичий клюв. Затем он разразился похожим на ржание гогочущим смехом.

— Вспомнил! — заявил он и в доказательство рассказал коекакие подробности.

— Но чтоб мне сгореть, если это не выскочило у меня из головы! — воскликнул он. — Какого черта ты вспомнил об этом?

— Меня это интересует,— ответил Копли Бэнкс,— потому что та женщина была моей женой, а мальчики — моими сыновьями.

Шарки уставился на своего приятеля и увидел, что огонь, который всегда тлел в его глазах, разгорелся в жаркое пламя. Он прочел в них угрозу и схватился за пояс, но пистолетов там не оказалось. Тогда он повернулся, чтобы схватить пистолеты, но в тот же миг вокруг него обвился трос и руки его оказались плотно прижатыми к бокам. Он дрался, как дикая кошка, и звал на помощь.

— Нэд! — вопил он. — Нэд! Проснись! Нас подло обманули! На помощь, Нэд, на помощь!

Однако трое собутыльников были мертвецки пьяны, и никакой крик не мог их разбудить. Трос обматывался вокруг его тела, пока наконец Шарки не был спеленат, как мумия, с головы до ног. Тогда Копли Бэнкс и немой прислонили его, неподвижного и беспомощного, к бочонку с порохом, заткнули ему рот носовым платком, но он продолжал проклинать их взглядом своих тусклых глаз. Немой, ликуя, что-то залепетал, и тут Шарки впервые дрогнул, увидев, что во рту у него нет языка. Он понял, что попал в руки мстителей, давно и терпеливо выслеживавших его.

Его враги заранее разработали свой план и теперь тщательно проводили этот план в жизнь.

Прежде всего они выбили днища у двух пороховых бочек и высыпали содержимое их на стол и на пол. Они обсыпали поро-

хом трех пьяных, насыпали и под них, пока каждый не оказался лежащим в куче пороха. Затем перенесли Шарки к пушке и в сидячем положении привязали над амбразурой так, что он находился прямиком перед дулом примерно на расстоянии фута. Он не мог даже пошевельнуться. Немой связал его с матросской ловкостью, и у Шарки не осталось никакой надежды освободиться от пут.

— Теперь, кровожадный дьявол,— тихо сказал Копли Бэнкс,— тебе придется выслушать меня, ибо это будут последние слова, которые ты услышишь. Ты мой пленник, но достался мне дорогой ценой, потому что я пожертвовал всем, чем может пожертвовать человек в этом мире, и вдобавок продал свою душу. Чтобы поймать тебя, мне пришлось стать таким, каким был ты. В течение двух лет я боролся с этим искушением, надеясь, что можно отомстить иным путем, но затем понял, что другого пути нет. Я грабил, я убивал, и, что еще хуже, смеялся, и жил вместе с тобой — и все это ради одного — ради мести. И вот мое время пришло: ты умрешь той смертью, какую я тебе избрал. Ты увидишь, как тень смерти медленно надвигается на тебя и дьявол ждет тебя во мраке.

Шарки слышал хриплые голоса своих пиратов, песня которых неслась над водой:

Плавал по морю купец,
Да пришел ему конец.
Где теперь его казна?
У морских бродяг она!
Не зевай! Налетай! Если с нами капитан,
Не страшны нам ни земля, ни океан!

Обреченный пират слушал эту веселую, разухабистую песню, и его участь казалась ему еще ужасней, но в его злобных мутно-голубых глазах не видно было и тени раскаяния. Копли Бэнкс хорошенько протер запальное отверстие пушки и насыпал свежего пороху. Затем он взял свечу и укоротил ее, оставив не больше дюйма. Он укрепил ее на густо усыпанном порохом запале орудия, у самой скважины. Потом насыпал порох толстым слоем на пол с таким расчетом, чтобы свеча, упав при отдаче орудия, зажгла и большую кучу, в которой валялись трое пьяных.

— Ты заставлял других смотреть в глаза смерти, Шарки,— сказал он. — Теперь пришел твой черед. Ты и эти свиньи отправитесь в путь вместе!

С этими словами Копли Бэнкс зажег поставленную у запала свечу и потушил все огни на столе. Затем он и немой вышли и заперли за собой дверь каюты. Но прежде, чем закрыть дверь, Бэнкс бросил торжествующий взгляд назад и вновь встретил проклятие неукрощенных глаз пирата. Желтовато-белое лицо с блестящим от пота высоким лысым лбом — вот каким они увиде-

ли Шарки в эту последнюю минуту при тусклом свете единственной свечи.

У борта стоял ялик. Копли Бэнкс и немой слуга прыгнули в него и направились к берегу, не спуская глаз с брига, стоявшего на границе лунного света и тени пальм. Они долго ждали, глядя на смутно очерченную отсветом изнутри кормовую амбразуру. Но вот наконец донесся глухой гул орудия и через миг грохот взрыва. Длинный, поджарый черный барк, крыло белого песка и ряд раскачивающихся перистых пальм на мгновение выступили в ослепительном блеске и снова исчезли в темноте. Над бухтой разносились шум и крики. Копли Бэнкс, сердце которого пело в груди, коснулся рукой плеча своего товарища, и они двинулись вместе в безлюдные джунгли Кайкоса.

ГИЛБЕРТ КИЙТ ЧЕСТЕРТОН
(1874—1936)

Гилберт Кийт Честертон — новеллист, эссеист, критик, романист, поэт. Для творчества этого писателя характерны психологизм, парадоксальность, тонкая ирония, использование живописных эффектов. Честертон любил жизнь, но прекрасно видел недостатки Англии. Писатель обращается к прошлому, пытаясь показать современникам, как низко они пали по сравнению со своими предками («Наполеон из пригорода», 1904; «Человек, который был Четвергом», 1908). Его интересуют психологические проблемы, и он создает серию детективных рассказов (1911—1927), в которых показывает читателю совершенно особый тип сыщика-психолога (патер Браун, Хорн Фишер). Критика действительности в произведениях Честертона ведется с этических позиций. Писатель-неоромантик яростно атакует мир наживы и бездушия. Критическое отношение к отрицательным сторонам английского общества отразилось и в многочисленных критических эссе Честертона, в которых содержится целый ряд тонких и значительных замечаний о произведениях мировой литературы и саркастическая оценка современных писателю «ценителей» искусства.

НРАВСТВЕННОСТЬ И ТОМ ДЖОНС [1]

Двухсотую годовщину Генри Филдинга празднуют вполне резонно, хотя, насколько я понимаю, только в газетах. Наивно ожидать, что из-за какой-то хронологической случайности Филдинга прочитают те, кто о нем пишет. Это вид пренебрежения и называется славой. Классик — тот, кого хвалят, не читая. Ничего несправедливого тут нет — это просто уважение к выводам и вкусам человечества. Я не читал Пиндара (я имею в виду античного, Питера Пиндара [2] я читал), но это, конечно, не удержит меня от замечаний типа: «шедевры Пиндара» или «великие греки Пиндар и Эсхил». Очень ученые люди на редкость несведущи в этом, как и во многих других отношениях, и потому занимают совершенно неразумную позицию. Если простой журналист или любой человек упомянет Вийона или Гомера, они торжествующе фыркают:

«Вы не читаете на старофранцузском!» или «Вы не знаете греческого!» Но торжествовать тут нечего; нечего и фыркать. Простой человек имеет такое же право упоминать вскользь установленные, традиционные факты литературы, как и любые другие. Незнающий французского языка может считать Вийона хорошим поэтом — ведь люди без слуха считают Бетховена хорошим композитором. Из того, что у человека нет слуха, не следует, что слуха нет у человечества. Из того, что я не образован, не следует, что я обманут. Кто не похвалит Пиндара, пока не прочитает его,— низкий, подозрительный скептик, не верующий в людей. Он хуже того, кто остережется назвать Эверест высоким, пока не побывает на вершине; того, кто не поверит, что на полюсе холодно, пока до него не доберется.

Однако такое доверие не беспредельно. Человек может хвалить Пиндара ни уха ни рыла не смысля в греческом. Но, если кто-нибудь станет отрицать, обличать и клеймить Пиндара, доказывать нам, что Пиндар был последним невеждой и бесстыдным обманщиком, тогда, мне кажется, не будет вреда, если он хоть немножко поучится греческому и даже заглянет в Пиндара. То же самое относится к критику, который назовет Пиндара безнравственным, гнусным, циничным, низким и грязным. Когда люди говорят так о Пиндаре, я жалею, что они не знают греческого. Когда они заговорили так о Филдинге, я очень пожалел, что они не читают по-английски.

По-видимому, людям пришло в голову, что Филдинг — писатель безнравственный и оскорбительно грубый. Авторы передовых, критических и прочих статей как будто извиняются за него. Один критик убеждает нас, что иначе он не мог, потому что жил в XVIII веке. Другой — что мы должны считаться с изменениями обычаев и нравов; третий — что в конце концов Филдинг не совсем лишен человеческих чувств; четвертый — что у него даже было несколько наименее значительных добродетелей. О чем это они? Филдинг описывает, как Том Джонс шел по определенной дороге, по которой, к несчастью, идет очень много молодых людей. Не стоит и говорить, что Филдинг прекрасно знал, насколько лучше бы по ней не идти. Даже Том Джонс это знал. Он так многословно говорил, что совсем не стоило по ней идти! Но говорил, в сущности, что она погубила его жизнь; это увидит каждый, кто потрудится прочитать соответствующий отрывок. Совершенно ясно, хотя не сказано прямо, что для Филдинга лучше быть Томом Джонсом, чем трусом и гадом. Нет ни фразы, ни строчки, ни слова о том, что для Филдинга лучше быть Томом Джонсом, чем хорошим человеком. У Филдинга задача простая: он описывает определенного и очень типичного молодого человека — молодого человека, чей эгоизм и страсти пересиливали порой все остальное.

Нравственная практика Тома Джонса плоха, хотя не так плоха духовно, как нравственная практика Артура Пенденниса [3] или

нравственная практика Пипа[4]; во всяком случае, не так плоха, как глубоко безнравственная практика Даниэля Деронда[5]. Да, она плоха; но я не вижу никаких доказательств, что плоха его нравственная теория. Нечего и советовать большинству современных молодых людей дорасти до нравственных взглядов Филдинга. Они оказались бы в архангельском лике, если бы усвоили хотя бы нравственные взгляды бедного Тома Джонса. Том Джонс не умер, он жив, со всеми своими пороками и достоинствами; он ходит по городу, мы встречаем его. Мы встречаемся с ним, курим с ним, пьем с ним, говорим с ним, говорим о нем. Разница только в том, что у нас не хватает духу писать о нем. Мы расщепляем цельного и обычного человека, Тома Джонса, на кусочки. Наш Джеймс Барри[6] пишет о лучших его минутах, и мы видим его лучше, чем он есть. Наш Золя пишет о худших его минутах, и мы видим его много хуже, чем он есть. Наш Метерлинк воспевает ту минуту духовного упадка, когда он сам знает, что струсил. Наш Киплинг воспевает те минуты жестокости, когда он трусит еще больше. Наши непристойные писатели выхватывают непристойности из его жизни. Наши ханжеские писатели выхватывают из нее ханжество. Мы смотрим в щелочку, через которую человек кажется дьяволом, и называем это Новым Искусством. Мы смотрим в другую, через которую он кажется ангелом, и называем это Новой Теологией. Но если мы берем с полки какую-нибудь пыльную старую книгу, листаем старые, пожелтевшие страницы и находим в этой ветоши рассказ о человеке как он есть — о том, кто ходит за стеной, па улице,— мы брезгливо кривимся и говорим о безнравственности старых времен.

Дело в том, что взгляды на нравственность изменились, и, мне кажется, не в лучшую сторону. Мы стали ассоциировать нравственность книги со сладким оптимизмом, с красивостью. Для нас нравственная книга — это книга о нравственных людях. Но раньше считали как раз наоборот: нравственная книга — это книга о людях безнравственных. Нравственная книга кишела сценами, знакомыми нам по картинам Хоггарта; она показывала нам клятвопреступников и убийц, как популярные листки вроде «Страшный суд Господень». Мы судим о нравственности иначе, потому что иначе видим мир. Бесприютный скептицизм нашего времени довел нас до ощущения, что нравственность — дело вкуса, психологическая причуда. Но, если добро существует только в сознании, тот, кто желает воспеть добро, естественно, преувеличит его количество в том или ином сознании или насует в книгу очень много добрых людей. Тот, кто считает человека порочным, теперь выводит из этого, что добродетель призрачна. Каждая книга, которая допускает зло, воспринимается как доказательство нереальности добра. В наши дни считают: если человек зол, ничего хорошего нет на свете. Но раньше считали иначе: если даже человек злее злого, хорошее остается — добро

остается. Добродетель существовала сама по себе, а человек карабкался к ней или падал с ее высот. И конечно, это могло быть доказано и на примере восхождения, и на примере падений. Если Том Джонс преступал законы нравственности, тем хуже для Тома Джонса. В отличие от современных меланхоликов Филдинг не считал, что каждый дурной поступок его героя рассеивает чары, или, как сказали бы теперь, фикцию нравственности. То, что современные люди называют сочностью и свободой Филдинга,— это строгость, нравственная суровость. Он не считал бы, что служит нравственности, если бы писал о праведниках. Надо говорить все о потрясающей борьбе человеческой души — это азбучная истина честности. Если в книге нет плохих людей — плоха книга.

Твердую веру в добро, не зависящее ни от слабости человеческой, ни от человеческих ошибок, мы найдем в самых легкомысленных, в самых непристойных книгах английской литературы. Конечно, мало назвать Шекспира великим моралистом, но в этом отношении он — типичный моралист. И о добре, и о зле он говорит в этом старом смысле. Добро есть добро, если даже никто ему не служит. Зло есть зло, даже если все злы.

О ЧТЕНИИ[7]

Главный прок от чтения писателей не имеет отношения к литературе; он не связан ни с великолепием стиля, ни даже с воспитанием наших чувств. Читать хорошие книги полезно потому, что они не дают нам стать «истинно современными людьми». Становясь «современными», мы приковываем себя к последнему предрассудку; так, потратив последние деньги на модную шляпу, мы обрекаем себя на старомодность. Дорога столетий усеяна трупами «истинно современных людей». А литература — вечная, классическая литература — непрерывно напоминает нам о немодных истинах, уравновешивающих те новые взгляды, которым мы могли бы поддаться.

Время от времени (особенно в беспокойные эпохи вроде нашей) на свете появляются особые веяния. В старину их звали ересями, теперь зовут идеями. Иногда они хоть чем-нибудь полезны, иногда — целиком и полностью вредны. Но всегда они сводятся к одной правде, или, точнее, полуправде. Так, можно говорить, что Бог — всеведущ; но тот, кто, подобно Кальвину[8], забудет ради этого о Его любви, впадет в ересь. Можно стремиться к простой жизни, но не стоит забывать ради нее о радости или о вежливости. Еретики (или фанатики) — не те, кто любит истину слишком сильно; истину нельзя любить слишком сильно, Еретик тот, кто любит свою истину больше, чем Истину. Он предпочитает полуправду, которую отыскал сам, правде, которую отыскали люди; он ни за что не хочет понять, что его драгоценный парадокс связан с дю-

жинами общих мест и только все они, целиком, составляют мудрость мира.

Иногда такие люди суровы и просты, как Толстой; иногда — по-женски болтливы и чувствительны, как Ницше; иногда — умны, находчивы и отважны, как Шоу. Они всегда возбуждают интерес и нередко находят последователей. Но всегда и всюду в их успех вкрадывается одна и та же ошибка. Все думают, что они открыли что-то новое. На самом же деле нова не сама идея, а полное отсутствие других, уравновешивающих ее идей. Очень может быть, что ту же самую мысль мы найдем во всех великих, классических книгах от Гомера и Вергилия до Филдинга и Диккенса; только там она — на своем месте, другие мысли дополняют ее, а иногда опровергают. Великие писатели не отдали должного нашим модным поветриям не потому, что до них не додумались, а потому, что додумались и до них, и до всех ответов на них.

Если это все еще не ясно, приведу два примера. Оба они связаны с тем, что модно сейчас и в ходу среди смелых, современных людей. Всякий знает, что Ницше проповедовал учение, которое и сам он, и все его последователи считали истинным переворотом. Он утверждал, что привычная мораль альтруизма выдумана слабыми, чтобы помешать сильным взять над ними власть. Не все современные люди соглашаются с этим, но все считают, что это ново и неслыханно. Никто не сомневается, что великие писатели прошлого — скажем, Шекспир — не исповедовали этой веры потому, что до нее не додумались. Откройте последний акт «Ричарда III», и вы найдете не только все ницшеанство — вы найдете и самые термины Ницше. Ричард-горбун говорит вельможам:

Что совесть? Измышленье слабых духом,
Чтоб сильных обуздать и обессилить.

Шекспир не только додумался до ницшеанского права сильных — он знал ему цену и место. А место ему — в устах полоумного калеки накануне поражения. Ненавидеть слабых может только угрюмый, тщеславный и очень больной человек — такой, как Ричард или Ницше. Да, не надо думать, что старые классики не видели новых идей. Они видели их; Шекспир видел ницшеанство, он видел его насквозь.

Приведу другой пример. Бернард Шоу в своей блистательной и честной пьесе «Майор Барбара» бросает в лицо прописной морали один из самых яростных вызовов. Мы говорим: «Бедность не порок». Нет, отвечает Шоу, бедность — порок, мать всех пороков. Преступно оставаться бедным, если можешь взбунтоваться и стать богатым. Тот, кто беден,— малодушен, угодлив или подл. По некоторым признакам и Шоу, и многие его поклонники отводят этой идее большую роль. И как обычно, нова эта роль, а не идея. Еще Бекки Шарп[9] говорила, что нетрудно быть хорошей на 1000 фунтов в год и так трудно на 100 фунтов. Как и в предыдущем случае,

Теккерей не только знал такой взгляд — он знал ему цену. Знал, что это придет в голову умному и довольно искреннему человеку, абсолютно не подозревающему обо всем том, ради чего стоит жить. Цинизм Бекки, уравновешенный леди Джен и Доббином, по-своему остроумен и поверхностно правдив. Цинизм Андершафта[10] и Шоу, провозглашенный со всей серьезностью проповеди, просто неверен. Просто неверен, что очень бедные люди подлее или угодливее богатых. Полуправда остроумной Бекки стала сперва причудой, потом поветрием и наконец — ложью.

И в первом и во втором случае можно сделать один и тот же вывод. То, что мы зовем «новыми идеями», чаще всего — осколки старых. Не надо думать, что та или иная мысль не приходила великим в голову; она приходила и находила там много лучших мыслей, готовых выбить из нее дурь.

ЭЛЕГИЯ НА СЕЛЬСКОМ КЛАДБИЩЕ

Те, кто трудились для Англии,—
Нашли в ней последний приют,
И певчие птицы Англии
Над могилами их поют.

Но те, кто сражались за Англию
И отдали жизнь за нее,—
О горе, горе Англии,—
Могилы их далеко.

А те, кто правит Англией
По мере скорбных сил,—
О горе, горе Англии,—
Для них еще нет могил.

РЕДЬЯРД КИПЛИНГ

(1865—1936)

Редьярд Киплинг — поэт, романист, новеллист. Киплинг — один из самых талантливых и противоречивых писателей этого времени. Его творчеству свойственны демократизм, критика многих отрицательных сторон буржуазного общества, резкая противопоставленность декадентской литературе. Писатель воспевает силу и мужество человека, активность его жизненной позиции. В 1907 г. он был удостоен Нобелевской премии за «мужественность стиля». Но демократический герой Киплинга все свои подвиги совершает во имя Британской империи, процветание которой является, по мнению автора, высшей целью ее подданного. Киплинг отстаивает реакционную идею превосходства белых, оправдывает колониальную политику Англии, защищает милитаристские настроения. В поэзии Киплинг тяготеет к жанрам народной баллады, народной песни, солдатского марша. Стихотворения его сюжетны, написаны простым языком с использованием профессионализмов, жаргонизмов и диалектизмов, в них мастерски исполь-

зуются диалог и монолог. Лучшие стихотворения писателя были опубликованы в сборниках «Чиновничьи песни и другие стихи» (1886), «Казарменные баллады» (1892), «Семь морей» (1896). Новеллистика Киплинга лаконична и несет на себе отпечаток журналистской деятельности автора. Герои новелл Киплинга — колониальные чиновники, солдаты, индусы. Многие новеллы писателя посвящены Индии. В них, несмотря на пропаганду империалистических идей, правдиво изображены национальные характеры, народные обычаи, богатство индийской культуры, острота конфликта между поработителями и порабощенным народом. Лучшие сборники новелл Киплинга — «Простые рассказы с гор» (1887), «Три солдата» (1888), «Рикша-призрак» (1889). Особое место в творчестве писателя занимают произведения для детей: «Книга Джунглей» (1894), «Вторая книга Джунглей» (1895), «Маленький Вилли Винки» (1887), «Просто так сказки» (1902), в которых автор использует элементы фольклора и проявляет знание детской психологии. Киплингу принадлежит также несколько романов «Свет погас» (1891), «Стоки и Ко» (1899), «Ким» (1901) и др.

ЛИСПЕТ[1]

Богов, запрещающих мне любить,
Меня учили вы чтить.
Но трое в одном и один в троих
Лживей богов моих.
И веру отцов я вновь предпочту
Холодной Троице и Христу.

«Обращение»

Она была дочерью горца Соно и жены его Джаде. Как-то раз у них не уродился маис и два медведя забрались ночью на их единственное маковое поле над долиной Сатли[2], неподалеку от Котгара[3], и поэтому зимой они перешли в христианство и принесли в миссию свою дочь, чтобы ее окрестили. Котгарский пастор назвал ее Элизабет — Лиспет, как произносят в горах на наречии паха́ри[4].

Позже в Котгарской долине вспыхнула холера. Она поразила Соно и Джаде, и Лиспет стала не то служанкой, не то компаньонкой жены тогдашнего котгарского пастора. Это произошло уже после того, как в миссиях хозяйничали Моравские Братья[5], но раньше, чем Котгар совсем утратил свою славу Властителя Северных Гор.

Я не знаю, христианство ли пошло на пользу Лиспет или боги ее племени сделали бы для нее не меньше, но она росла красавицей. А когда девушка с гор красавица, стоит проехать пятьдесят миль по плохой дороге для того только, чтобы взглянуть на нее. У Лиспет было прекрасное лицо — одно из тех лиц, которые так часто видишь на картинах и так редко в жизни, — и кожа цвета слоновой кости. Для уроженки тех мест она была очень высокой, к тому же обладала удивительными глазами; если бы не платье из безобразного, излюбленного в миссиях набивного ситца, вы бы подумали, встретив ее вдруг на склоне горы, что это сама Диана вышла на охоту.

Лиспет легко приноровилась к христианству и, когда выросла, не отвернулась от него, как некоторые другие девушки с гор. Соплеменники не любили ее, потому что, говорили они, она сделалась мемсагиб[6] и каждый день умывается; а жена пастора не знала, как с ней обращаться. Казалось неловким заставлять величавую богиню ростом пять футов и десять дюймов мыть тарелки и чистить кастрюли. Поэтому Лиспет играла с детьми пастора, ходила в воскресную школу, читала все книги, какие имелись в доме, и становилась все краше и краше, как принцесса в волшебной сказке. Жена пастора говорила, что девушке следовало бы поехать в Симлу[7] и найти себе там какое-нибудь «приличное» место: стать бонной или чем-нибудь в этом роде. Но Лиспет не хотела искать себе места. Ей и в Котгаре было неплохо.

Когда путешественники — в те годы это бывало не часто — вдруг приезжали в Котгар, Лиспет обычно запиралась у себя в комнате, боясь, как бы они не увезли ее в Симлу или еще куда-нибудь в неведомый мир.

Однажды, вскоре после того, как ей исполнилось семнадцать, Лиспет отправилась в горы. Гуляла она не так, как это делают английские леди — полторы мили пешком, а обратно в коляске. Во время своих «небольших» прогулок в окрестностях Котгара она вышагивала миль двадцать — тридцать, доходя до самой Ниркунды[8]. На этот раз она вернулась, когда уже совсем стемнело, спустившись в Котгар по крутому склону с чем-то тяжелым на руках. Жена пастора дремала в гостиной, когда, с трудом переводя дух, чуть не падая под тяжестью ноши, туда вошла Лиспет. Положив свою ношу на диван, она сказала просто:

— Это мой муж. Я нашла его на дороге в Баги[9]. Он расшибся. Мы выходим его, и, когда он поправится, пастор нас обвенчает.

До тех пор Лиспет ни разу не упоминала о своих матримониальных намерениях, и жена пастора пришла в ужас. Однако надо было позаботиться о человеке, лежащем на диване. Это был молодой англичанин, и на голове у него зияла рваная рана. Лиспет сказала, что нашла его на дне ущелья, вот она и принесла его в миссию. Он прерывисто дышал и был без сознания. Его уложили в постель, и пастор, имевший некоторые познания в медицине, перевязал ему рану, а Лиспет ждала за дверью на случай, если будет нужна ее помощь. Она объявила пастору, что за этого мужчину она намерена выйти замуж, и пастор и его жена строго отчитали ее за неприличное поведение. Лиспет спокойно их выслушала и повторила то же самое снова. Христианству немало еще надо потрудиться, дабы уничтожить в жителях Востока такие варварские инстинкты, как, например, любовь с первого взгляда. Лиспет не понимала, почему, найдя человека, достойного поклонения, она должна молчать об этом. И она вовсе не желала, чтобы ее отсылали прочь. Она собиралась ухаживать за англичанином, пока

он не поправится настолько, что сможет на ней жениться. Такова была ее маленькая программа.

После двух недель лихорадки из-за воспаления раны англичанину стало лучше, и он поблагодарил пастора, и его жену, и Лиспет — особенно Лиспет — за их доброту. Он путешествует по Востоку, сказал он (в те дни, когда восточное пароходство только-только возникло и не располагало многими судами, не было еще и речи о туристах), и прибыл сюда, в горы Симлы, из Дера-Дуна [10] собирать растения и бабочек. Поэтому никто в Симле его не знает. Он думает, что, должно быть, упал с обрыва, когда пытался добраться до папоротника, росшего на трухлявом стволе, и что кули [11] его бежали, захватив с собой всю поклажу. Он предполагает вернуться в Симлу, когда немного окрепнет. Горы больше его не прельщают.

Он не очень торопился покинуть миссию, да и силы его восстанавливались медленно. Лиспет не желала слушать ничьих советов, поэтому жена пастора рассказала англичанину, какую блажь забрала себе в голову Лиспет. Он очень смеялся и заметил, что все это мило и романтично, настоящая гималайская идиллия, но, поскольку на родине у него уже есть невеста, он полагает, что здесь и говорить не о чем. Конечно, вести себя он постарается благоразумно.

И англичанин сдержал свое слово. Однако он находил весьма приятным беседовать с Лиспет, гулять с ней, шептать ей нежные слова, называть ласкательными именами, пока он набирался сил для того, чтобы навсегда их покинуть. Все это ничего не значило для него и очень много — для Лиспет. Она была счастлива, потому что нашла человека, которого могла любить.

Дикарка по природе, Лиспет и не старалась скрывать свои чувства, и это забавляло англичанина. Когда он покидал миссию, Лиспет, встревоженная и удрученная, провожала его до самой Наркунды. Жена пастора, будучи доброй христианкой и ненавидя всякие сцены и скандалы, — а Лиспет совершенно отбилась от рук, — попросила англичанина пообещать девушке, что он скоро вернется и женится на ней.

— Видите ли, она сущий ребенок и, боюсь, в душе язычница, — сказала жена пастора.

Поэтому все двенадцать миль вверх по горе англичанин, обняв Лиспет за талию, уверял ее, что он скоро вернется и они обвенчаются, и Лиспет снова и снова заставляла его повторять свое обещание. Расстались они на хребте Наркунды, и Лиспет плакала, пока он не скрылся из виду на повороте дороги, ведущей в Муттиани.

Тогда она вытерла слезы и снова спустилась в Котгар и сказала жене пастора:

— Он вернется и станет моим мужем. Он поехал к родным, чтобы сообщить об этом.

И жена пастора утешала Лиспет и говорила:

— Да, конечно, он вернется.

К концу второго месяца Лиспет стала проявлять беспокойство, и ей сказали, что англичанин уехал за море, в Англию. Она знала, где находится Англия, потому что читала школьные учебники по географии, но, естественно, не представляла себе, что такое море,— ведь она выросла среди гор. В доме была старая составная карта мира — головоломка. Лиспет часто играла ею в детстве. Она снова разыскала карту и по вечерам складывала ее и тихо плакала, стараясь вообразить, где находится ее англичанин. Поскольку она не имела ни малейшего понятия о расстояниях и пароходах, ее догадки были довольно далеки от истины. Но даже если бы они были абсолютно верны, это ничего не изменило бы, потому что англичанин вовсе не имел намерения возвращаться в Котгар, чтобы жениться на девушке с гор. Он совершенно забыл ее, пока охотился за бабочками в Ассаме[12]. Впоследствии он написал книгу о Востоке. Имя Лиспет там не упоминалось.

Когда третий месяц подошел к концу, Лиспет стала ежедневно совершать паломничества в Наркунду, чтобы посмотреть, не идет ли ее англичанин. От этого ей становилось легче, и жена пастора, видя ее счастливей, чем прежде, решила, что она понемногу избавляется от своей «варварской и крайне нескромной причуды». Через некоторое время прогулки эти перестали помогать Лиспет, и она снова стала очень раздражительной. Жена пастора сочла, что наступило время сообщить Лиспет, каково истинное положение вещей: что англичанин обещал жениться на ней только для того, чтобы ее успокоить, что он и не собирался этого делать и что «грешно и неприлично» со стороны Лиспет думать о браке с человеком, который принадлежит к «высшей расе», не говоря уже о том, что он обручен с девушкой-англичанкой. Лиспет сказала, что это невозможно, ведь англичанин уверял ее в своей любви и она, жена пастора, сама подтвердила, что он вернется.

— Как может быть неправдой то, что и вы говорили мне? — спросила она.

— Мы говорили так, чтобы успокоить тебя, дитя,— сказала жена пастора.

— Значит, вы лгали мне,— воскликнула Лиспет,— оба, и вы и он!

Жена пастора в ответ только склонила голову. Лиспет некоторое время тоже молчала. Затем она ушла из миссии и вернулась в одежде гималайских женщин, невероятно грязная, однако без кольца в носу. Волосы, по обычаю женщин с гор, она заплела в одну косу, перевитую черными нитками.

— Я возвращаюсь к своему народу,— сказала она.— Вы убили Лиспет. Осталась дочь старой Джаде... дочь пахари и рабыня Тарка-Деви[13]. Все вы, англичане,— лгуны.

Пока жена пастора оправлялась от удара, нанесенного ей со-

общением, что Лиспет возвращается к богам своих предков, девушка исчезла и никогда больше в миссии не появлялась.

Она горячо полюбила свой народ, словно желая возместить с лихвой все те годы, что чуждалась его, и вскоре вышла замуж за дровосека, который бил ее, как это водится у пахари, и красота ее быстро поблекла.

— Причуды этих дикарей непостижимы,— говорила жена пастора,— и я полагаю, что в душе Лиспет всегда оставалась язычницей.

Если учесть, что Лиспет была принята в лоно англиканской церкви в столь зрелом возрасте, как пять недель от роду, это утверждение не делает чести жене пастора.

Лиспет дожила до глубокой старости. Она прекрасно владела английским языком и, когда бывала в достаточной мере пьяна, порой соглашалась рассказать историю своей первой любви.

И трудно было поверить, что эта морщинистая старуха с тусклым взором, похожая на тюк ветоши, могла когда-то быть Лиспет из Котгарской миссии.

БРЕМЯ БЕЛЫХ [14]

Несите бремя белых,—
И лучших сыновей
На тяжкий труд пошлите
За тридевять морей;
На службу к покоренным
Угрюмым племенам,
На службу к полудетям,
А может быть — чертям.

Несите бремя белых,—
Что бремя королей!
Галерника колодок
То бремя тяжелей.
Для них в поту трудитесь,
Для них стремитесь жить.
И даже смертью вашей
Сумейте им служить.

Несите бремя белых,—
Сумейте все стерпеть,
Сумейте даже гордость и
И стыд преодолеть;
Придайте твердость камня
Всем сказанным словам,
Отдайте им все то, что
Служило б с пользой вам.

Несите бремя белых,—
Пожните все плоды:
Брань тех, кому взрастили
Вы пышные сады,
И злобу тех, которых
(Так медленно, увы!)
С таким терпеньем к свету
Из тьмы тащили вы.

Несите бремя белых,—
Восставьте мир войной,
Насытьте самый голод,
Покончите с чумой,
Когда ж стремлений ваших
Приблизится конец,
Ваш тяжкий труд разрушит
Лентяй или глупец.

Несите бремя белых,—
Не выпрямляйте спины!
Устали? — пусть о воле
Вам только снятся сны!
Старайтесь иль бросайте
Работу всю к чертям —
Все будет безразлично
Упрямым дикарям.

Несите бремя белых,—
И пусть никто не ждет
Ни лавров, ни награды,
Но знайте, день придет —
От равных вам дождетесь
Вы мудрого суда,
И равнодушно возвестит
Он подвиг ваш тогда.

ТОММИ АТКИНС

Хлебнуть пивца я захотел и завернул в трактир.
«Нельзя!» — трактирщик говорит, взглянув на мой мундир.
Девчонки мне смотрели вслед и фыркали в кулак.
Я усмехнулся, вышел вон, а сам подумал так:

Солдат — туда, солдат — сюда! Солдат, крадись как вор.
Но «мистер Аткинс, в добрый путь!» — когда играют сбор.
Когда играют сбор, друзья, когда играют сбор,—
«Любезный Аткинс, в добрый путь»,— когда играют сбор.

Явился трезвого трезвей я в театральный зал.
Но пьяный щеголь сел на стул, где я сидеть желал.
Назад спровадили меня — под самый небосвод.
Но если пушки загремят, меня пошлют вперед!

Солдат — туда, солдат — сюда! Гони солдата вон!
Но если надо на войну,— пожалуйте в вагон.
В вагон пожалуйте, друзья, пожалуйте в вагон!
Но если надо на войну,— пожалуйте в вагон.

Пускай вам кажется смешным грошовый наш мундир.
Солдат-то дешев, но хранит он ваш покой и мир.
И вам подтрунивать над ним, когда он под хмельком,
Гораздо легче, чем шагать с винтовкой и мешком.

Солдат — такой, солдат — сякой, бездельник и буян!
Но он — храбрец, когда в строю зальется барабан,
Зальется барабан, друзья, зальется барабан.
Но он — храбрец, когда в строю зальется барабан.

Мы — не шеренга храбрецов и не толпа бродяг.
Мы — просто холостой народ, живущий в лагерях.
И если мы порой грешим,— народ мы холостой,—
Уж извините: в лагерях не может жить святой!

Солдат — такой, солдат — сякой, но он свой помнит долг,
И если пули засвистят,— в огонь уходит полк.

В огонь уходит полк, друзья, в огонь уходит полк,
Но если пули засвистят, в огонь уходит полк!

Сулят нам лучший рацион и школы — черт возьми! —
Но научитесь, наконец, нас признавать людьми.
Не в корме главная беда, а горе наше в том,
Что в этой форме человек считается скотом.

Солдат — такой, солдат — сякой, и грош ему цена.
Но он — надежда всей страны, когда идет война.
Солдат — такой, солдат — сякой! Но как бы не пришлось
Вам раскусить, что он неглуп и видит все насквозь!

САМАЯ СТАРАЯ ПЕСНЯ

Потому что прежде Евы была Лилит.

Предание

«Этих глаз не любил ты и лжешь,
Что любишь теперь и что снова
Ты в разлете бровей узнаешь
Все восторги и муки былого!

Ты и голоса не любил,
Что ж пугают тебя эти звуки?
Разве ты до конца не убил
Чар его в роковой разлуке?

Не любил ты и этих волос,
Хоть сердце твое забывало
Стыд и долг и в бессильи рвалось
Из-под черного их покрывала!»

«Знаю все! Потому-то мое
Сердце бьется так глухо и странно!»
«Но зачем же притворство твое?»
«Счастлив я,— ноет старая рана».

КОШКА, ГУЛЯВШАЯ САМА ПО СЕБЕ

Слушай, мой милый мальчик, слушай, внимай, разумей, потому что это случилось, потому что это произошло, потому что это было еще в ту далекую пору, когда Ручные Животные были Животными Дикими.

Собака была дикая, и Лошадь была дикая, и Корова была дикая, и Овца была дикая, и Свинья была дикая — и все они были дикие-предикие и дико блуждали по Мокрым и Диким Лесам.

Но самая дикая была Дикая Кошка — она бродила где вздумается и гуляла сама по себе.

Человек, конечно, был тоже дикий, страшно дикий, ужасно дикий. И никогда бы ему не сделаться ручным, если бы не Женщина. Это она объявила ему — при первой же встрече,— что ей не нравится его дикая жизнь. Она живо сыскала ему для жилья уютную, сухую Пещеру, потому что спать в Пещере было куда лучше, чем валяться под открытым небом на куче сырой листвы. Она посыпала пол чистым песочком и развела в глубине Пещеры отличный костер.

Потом она повесила у входа в Пещеру шкуру Дикой Лошади хвостом вниз и сказала Мужчине:

— Вытирай, милый, ноги, перед тем как войти: ведь теперь у нас хозяйство.

В этот ужин, мой милый мальчик, они ужинали дикой овцой, зажаренной на раскаленных каменьях, приправленной диким чесноком и диким перцем. Потом они съели дикую утку, начиненную диким рисом, дикими яблоками и дикой гвоздикой; потом хрящики диких быков; потом дикие вишни и дикие гранаты. Потом Мужчина, очень счастливый, пошел и заснул у огня, а Женщина села колдовать: она распустила волосы, взяла плечевую баранью кость, очень плоскую и очень гладкую, и стала пристально всматриваться в проходящие по кости разводы. Потом она подбросила поленьев в огонь и затянула песню. Это было Первое в мире Колдовство, Первая Волшебная Песня.

И собрались в Мокром и Диком Лесу все Дикие Звери; сбились в одно стадо и, глядя на свет огня, не знали, что это такое.

Но вот топнул дикой ногой Дикий Конь и дико сказал:

— О Друзья мои! О мои Недруги! Чует сердце мое: не к добру засветили Мужчина и Женщина в большой Пещере большой огонь. Нет, это не к добру!

Дикий Пес задрал дикий нос, понюхал, как пахнет баранье жаркое, и дико сказал:

— Пойду погляжу, а потом расскажу. Мне кажется, что там не так уж плохо. Кошка, пойдем со мною!

— Ну нет,— отвечала Кошка.— Я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

— Ну, тогда я тебе не товарищ,— сказал Дикий Пес и побежал к Пещере во весь дух.

Но не пробежал он и десяти шагов, а Кошка уже подумала: «Я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе. Почему бы мне не пойти туда и не посмотреть, как и что? Ведь я пойду по своей собственной воле». И она тихохонько побежала за Псом, ступая мягко-премягко, и забралась в такое местечко, откуда ей было слышно решительно все.

Когда Дикий Пес подошел к Пещере, он диким носом приподнял лошадиную шкуру и стал упиваться прекрасным запахом ба-

раньего жаркого, а Женщина, колдовавшая костью, услышала шорох и сказала, смеясь:

— Вот, уже пришел первый. Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, чего тебе надобно здесь?

И отвечал Дикий Пес:

— Скажи мне, о Враг мой, Жена Врага моего, что это пахнет так нежно среди этих Диких Лесов?

И нагнулась Женщина, и подняла с полу кость, и бросила Дикому Псу, и сказала:

— Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, отведай, погрызи эту кость.

Взял Дикий Пес эту кость в свои дикие зубы, и она оказалась вкуснее всего, что он грыз до той поры, и он обратился к Женщине с такими словами:

— Послушай, о Враг мой, Жена моего Врага, брось мне скорее другую такую же кость.

И отвечала ему Женщина:

— Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, поди помоги моему Мужчине ходить за добычей, стеречь эту Пещеру по ночам, и я дам тебе столько костей, сколько тебе будет нужно.

— Ах,— сказала Кошка, слушая их разговор,— это очень умная Женщина, хотя, конечно, не умнее меня.

Дикий Пес забрался в Пещеру, положил голову Женщине на колени и сказал:

— О мой Друг, Жена моего Друга, хорошо. Я готов помогать твоему Мужчине охотиться, я буду стеречь по ночам вашу Пещеру.

— Ах,— сказала Кошка, слушая их разговор,— что за глупец этот Пес!

И она пошла прочь, пробираясь по Дикому Лесу и дико помахивая своим диким хвостом. Но обо всем, что видела, никому не сказала ни слова.

Проснувшись, Мужчина спросил:

— Что здесь делает Дикий Пес?

И ответила Женщина:

— Его имя уже не Дикий Пес, а Первый Друг, и он будет нам другом на веки веков. Как пойдешь на охоту, возьми и его с собой.

На следующий вечер Женщина нарезала на зеленых лугах большую охапку травы и разложила ее сушиться у огня, и, когда пошел от травы такой запах, как от свежескошенного сена, она села у входа в Пещеру, сделала из лошадиной кожи уздечку и, уставившись на плечевую баранью кость — на широкую, большую лопатку,— снова принялась колдовать и запела волшебную песню.

То было Второе Колдовство и Вторая Волшебная Песня.

И снова в Диком Лесу собрались все Дикие Звери и, глядя издали на огонь, толковали, что такое могло приключиться с Диким Псом. И вот Дикий Конь дико топнул дикой ногой и сказал:

— Пойду погляжу, а потом расскажу, почему Дикий Пес не вернулся. Кошка, хочешь, отправимся вместе?

— Нет,— отвечала Кошка,— я, Кошка, брожу где вздумается и гуляю сама по себе. Иди один.

Но на самом деле она тихонько прокралась за Диким Конем, ступая мягко-премягко, и забралась в такое местечко, откуда было слышно решительно все.

Услыхала Женщина конский топ, услыхала, как пробирается к ней Дикий Конь, наступая на свою длинную гриву, засмеялась и сказала:

— А вот и второй идет! Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, чего тебе надобно здесь?

Дикий Конь отвечал:

— Ты, мой Враг, Жена моего Врага, отвечай мне скорее, где Дикий Пес?

Женщина засмеялась, подняла с полу баранью лопатку, поглядела на нее и сказала:

— Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, не за Псом ты пришел сюда, а за сеном, за этой вкусной травой.

Дикий Конь, перебирая ногами и наступая на свою длинную гриву, сказал:

— Это правда. Дай-ка мне сена!

Женщина отвечала:

— Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, склони свою дикую голову и носи, что я надену на тебя,— носи, не снимая во веки веков, и трижды в день ты будешь есть эту дивную траву.

— Ах,— сказала Кошка, слушая их разговор,— эта Женщина очень умна, но, конечно, не умнее меня.

И нагнул Дикий Конь свою дикую голову, и Женщина накинула на нее только что сплетенную уздечку, и дохнул он своим диким дыханием прямо на ноги Женщине и сказал:

— О моя Госпожа, о Жена моего Господина, за чудесную эту траву я буду тебе вечным рабом!

— Ах,— сказала Кошка, слушая их разговор,— какой же он глупец, этот Конь!

И снова она бросилась в чащу Дикого Леса, дико помахивая своим диким хвостом. Но обо всем, что слыхала, никому не сказала ни слова.

Когда Пес и Мужчина вернулись с охоты, Мужчина сказал:

— А что здесь делает Дикий Конь?

И Женщина отвечала:

— Не Дикий Конь уже имя его, но Первый Слуга, так как с места на место он будет возить нас во веки веков. Когда ты соберешься на охоту, садись на него верхом.

На следующий день подошла к Пещере Корова. Она тоже была дикая и должна была высоко задирать свою дикую голову, чтобы не зацепиться дикими рогами за дикие деревья. Кошка прокралась

вслед за ней и спряталась точно так же, как и раньше; и все случилось точно так же, как и раньше; и Кошка сказала то же, что и раньше; и когда Дикая Корова в обмен на прекрасную траву обещала Женщине свое молоко, Кошка бросилась в Дикий Лес и дико замахала своим диким хвостом, опять-таки точно так же, как раньше.

И обо всем, что слыхала, никому не сказала ни слова.

А когда Пес, Человек и Конь вернулись с охоты и Человек спросил точно так же, как раньше, что делает здесь Дикая Корова, Женщина отвечала точно так же, как раньше:

— Теперь не Дикая Корова ей имя, но Подательница Хорошей Еды. Она будет давать нам белое парное молоко во веки веков, и я готова ходить за ней, пока ты, да наш Первый Друг, да наш Первый Слуга будете в лесу на охоте.

Напрасно Кошка прождала весь день, чтобы еще кто-нибудь из Диких Зверей пришел к Пещере, больше никто не приходил из Мокрого Дикого Леса. Так что Кошке поневоле пришлось блуждать одиноко, самой по себе. И вот увидела она Женщину, которая сидела и доила Корову. И увидела она в Пещере свет и почуяла запах белого парного молока. И сказала она Женщине:

— Ты, мой Враг, Жена моего Врага! Скажи: не видала ли ты Коровы?

Женщина засмеялась и сказала:

— Ты, из Дикого Леса Дикая Тварь, ступай себе в Лес подобру-поздорову! Мне больше не надо ни слуг, ни друзей. Я уже заплела мою косу и спрятала волшебную кость.

И ответила Дикая Кошка:

— Я не друг и не слуга. Я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе, и вот мне вздумалось прийти к тебе в Пещеру.

И спросила ее Женщина:

— Почему в первый же вечер ты не пришла с Первым Другом?

Кошка рассердилась и сказала:

— Должно быть, Дикий Пес уже наговорил тебе про меня небылиц.

Женщина засмеялась и сказала:

— Ты, Кошка, гуляешь сама по себе и ходишь где тебе вздумается. Ты сама говоришь, что ты не слуга и не друг. Иди же отсюда сама по себе куда вздумается!

Кошка притворилась обиженной и сказала:

— Неужели мне иной раз нельзя прийти к тебе в Пещеру и погреться у горячего огня? И неужели ты никогда не дашь мне полакомиться белым парным молоком? Ты такая умница, ты такая красавица,— нет, хоть я и Кошка, а ты не будешь жестока со мной.

Женщина сказала:

— Я знаю, что я умница, но что я красавица — не знала. Давай заключим договор. Если я хоть раз похвалю тебя, ты можешь войти в Пещеру.

— А если ты дважды похвалишь меня? — спросила Кошка.

— Ну, этому не бывать,— сказала Женщина.— Но если это случится, входи и садись у огня.

— А что, если ты трижды похвалишь меня? — спросила Кошка.

— Ну, этому не бывать,— сказала Женщина.— Но если это случится, приходи и получай молоко три раза в день до скончания века!

Кошка выгнула спину и сказала:

— Ты, Занавеска у входа в Пещеру, и ты, Огонь в глубине Пещеры, и вы, Молочные Крынки, стоящие у Огня, вас я беру в свидетели: запомните, что сказал мой Враг, Жена моего Врага!

И, повернувшись, ушла в Дикий Лес, дико помахивая диким хвостом.

Когда в тот вечер Пес, Мужчина и Конь возвратились с охоты в Пещеру, Женщина ни слова не сказала им о своем договоре с Кошкой, так как боялась, что это им не понравится.

Кошка ушла далеко-далеко и так долго скрывалась в Диком Лесу, что Женщина забыла и думать о ней. Только Летучая Мышь, висевшая вверх ногами у входа в Пещеру, знала, где скрывается Кошка, и каждый вечер подлетала к тому месту и сообщала Кошке все новости.

Как-то вечером прилетает она к Кошке и говорит:

— А в Пещере — Младенчик! Он совсем, совсем новенький. Такой розовый, толстый и крошечный. И он очень нравится Женщине.

— Отлично,— сказала Кошка.— А что же нравится Младенчику?

— Мягкое и гладкое,— ответила Летучая Мышь.— Как идти спать, он берет в ручонки что-нибудь теплое и засыпает. Потом ему нравится, чтобы с ним играли. Вот и все, что ему нравится.

— Отлично,— сказала Кошка.— Если так, то мой час настал.

На следующий вечер Кошка пробралась к Пещере по Дикому Лесу и просидела невдалеке до самого утра. Утром Пес, Человек и Конь ушли на охоту, а Женщина занялась стряпней. Ребенок плакал и отрывал ее от работы. Она вынесла его из Пещеры и дала ему камешков поиграть, но он не унимался.

Тогда Кошка протянула пухлую лапу и погладила Ребенка по щеке, и замурлыкала, и пошла тереться о его коленку, и хвостом защекотала ему подбородок. Ребенок засмеялся, и Женщина, слыша его смех, улыбнулась.

Тогда воскликнула Летучая Мышь — маленькая Летучая Мышь, висевшая вверх ногами у входа в Пещеру:

— О Хозяйка моя, Жена моего Хозяина, Мать Хозяйского Сына! Из Дикого Леса пришла Дикая Тварь и как славно она играет с твоим Ребенком!

— Спасибо Дикой Твари,— сказала Женщина, разгибая спину.— У меня так много работы, а она оказала мне большую услугу.

И вот, милый мальчик, не успела она вымолвить это, как в ту же минуту и в ту же секунду — бух, бух! — падает лошадиная шкура, висевшая хвостом книзу у входа в пещеру (это она вспомнила, что у Женщины с Кошкой был договор), и не успела Женщина поднять ее, а Кошка уже сидит в Пещере, уселась поудобнее и сидит.

— Ты, мой Враг, ты, Жена Врага моего, ты, Мать моего Врага,— сказала Кошка,— посмотри: я здесь. Ты похвалила меня — и вот я здесь и буду сидеть в Пещере во веки веков. Но все же запомни: я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

Женщина очень рассердилась, но прикусила язык и села за прялку прясть.

Но ребенок заплакал опять, потому что Кошка ушла от него; и Женщина не могла его унять: он бился, брыкался и весь посинел от крика.

— Ты, мой Враг, ты, Жена Врага моего, ты, Мать моего Врага,— сказала Кошка,— послушай, что я тебе скажу: возьми оторви кусочек нитки от той, которую ты прядешь, привяжи к ней свое веретенце, и я так наколдую тебе, что Ребенок сию же минуту засмеется и будет смеяться так же громко, как плачет теперь.

— Ладно,— сказала Женщина.— Я уже совсем потеряла голову. Но помни: благодарить тебя я не стану.

Она привязала к нитке глиняное веретенце и потянула его по полу, и Кошка побежала за ним, и хватала его, и кувыркалась, и швыряла его к себе на спину, и ловила его задними лапами, и нарочно отпускала его, а потом кидалась вдогонку,— и вот Ребенок засмеялся еще громче, чем плакал; он ползал за Кошкой по всей Пещере и резвился, пока не устал. Тогда он задремал вместе с Кошкой, не выпуская ее из рук.

— А теперь,— сказала Кошка,— я спою ему песню, убаюкаю его на часок.

И как пошла она мурлыкать, то громче, то тише, то тише, то громче,— ребенок и заснул крепким сном.

Женщина поглядела на них и с улыбкой сказала:

— Это была неплохая работа! Что бы там ни было, все же ты умница, Кошка.

Не успела она договорить — пффф! — дым от Огня тучами заклубился в Пещере: это он вспомнил, что у Женщины с Кошкой был договор. И когда дым рассеялся, глядь, Кошка сидит у огня, уселась поудобнее и сидит.

— Ты, мой Враг, ты, Жена Врага моего, ты, Мать моего Врага,— сказала Кошка,— посмотри: я здесь. Ты снова похвалила меня, и вот я здесь, у теплого очага, и отсюда я не уйду во веки веков. Но все же запомни: я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

Женщина очень рассердилась, распустила волосы, подбросила дров в огонь, достала баранью кость и пошла опять колдовать, что-

бы как-нибудь ненароком в третий раз не похвалить эту Кошку. Но, милый мальчик, она колдовала без звука, без песни,— и вот в Пещере стало так тихо, что какая-то Крошка Мышка выскочила из угла и тихонько забегала по полу.

— Ты, мой Враг, ты, Жена Врага моего, ты Мать моего Врага,— сказала Кошка,— это ты вызвала Мышку своим колдовством?

— Ай-ай-ай! Нет! — закричала Женщина, выронила кость, вскочила на скамеечку, стоявшую у огня, и поскорее подобрала свои волосы, чтобы Мышка не взбежала по ним.

— Ну, если ты не заколдовала ее,— сказала Кошка,— мне будет не вредно ее съесть.

— Конечно, конечно! — сказала Женщина, заплетая косу.— Съешь ее поскорее, и я век буду благодарна тебе.

В один прыжок поймала Кошка Мышку, и Женщина воскликнула от души:

— Спасибо тебе тысячу раз! Сам Первый Друг ловит Мышей не так быстро, как ты. Ты, должно быть, большая умница.

Не успела она договорить, как — трах! — в ту же самую минуту и в ту же самую секунду треснула Крынка с молоком, стоявшая у очага,— треснула пополам, потому что вспомнила, какой договор был у Женщины с Кошкой. И не успела Женщина сойти со скамеечки, глядь, а Кошка уже лакает из одного черепка этой Крынки белое парное молоко.

— Ты, мой Враг, ты, Жена Врага моего, ты, Мать моего Врага,— сказала Кошка,— посмотри: я здесь. В третий раз похвалила ты меня: давай же мне трижды в день побольше белого парного молока — во веки веков. Но все же запомни: я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

И засмеялась Женщина и, поставив миску белого парного молока, сказала:

— О Кошка! Ты разумна, как человек, но помни: договор наш был заключен, когда не было дома ни Пса, ни Мужчины; не знаю, что скажут они, как вернутся домой.

— Какое мне до этого дело! — сказала Кошка.— Мне бы только местечко в Пещере и три раза в день побольше белого парного молока, и я буду очень довольна. Никакие Псы, никакие Мужчины меня не касаются.

В тот же вечер, когда Пес и Мужчина вернулись с охоты в Пещеру, Женщина рассказала им все как есть о своем договоре с Кошкой, а Кошка сидела у огня и очень приятно улыбалась.

И сказал Мужчина:

— Все это хорошо, но не худо бы ей и со мной заключить договор. Через меня она заключит его со всеми Мужчинами, которые будут после меня.

Он взял пару сапог, взял кремневый топор (итого три предмета), принес со двора полено и маленькую секиру (итого пять), поставил все это в ряд и сказал:

— Давай и мы заключим договор. Ты живешь в Пещере во веки веков, но если ты забудешь ловить Мышей — посмотри-ка на эти предметы: их пять, и я имею право любой из них швырнуть в тебя, и так же вслед за мною будут поступать все Мужчины.

Женщина услышала это и молвила про себя:

«Да, Кошка умна, а Мужчина умнее».

Кошка сосчитала все вещи — они были довольно тяжелые и сказала:

— Ладно! Я буду ловить Мышей во веки веков, но все же я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

— Гуляй, гуляй! — отозвался Мужчина,— да только не там, где я. Попадешься мне на глаза, я сейчас же швырну в тебя либо сапогом, либо поленом, и так станут поступать все Мужчины, которые будут после меня.

Тогда выступил Пес и сказал:

— Погоди. Теперь мой черед заключать договор. А через меня договор будет заключен и со всеми другими Псами, которые будут жить после меня.— Он оскалил зубы и показал их Кошке.— Если, пока я в Пещере, ты будешь неласкова с Ребенком,— продолжал он,— я буду гоняться за тобою, пока не поймаю тебя, а когда поймаю тебя, я искусаю тебя. И так станут поступать все Собаки, которые будут жить после меня во веки веков.

Услышала это Женщина и молвила про себя:

— Да, эта Кошка умна, но не умнее Собаки.

Кошка сосчитала собачьи зубы, и они показались ей очень острыми. Она сказала:

— Хорошо, пока я в Пещере, я буду ласкова с Ребенком, если только Ребенок не станет слишком больно таскать меня за хвост. Но не забудьте: я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе.

— Гуляй, гуляй,— отозвался Пес,— да только не там, где я. А не то, чуть встречу тебя, я сейчас же залаю, налечу на тебя и загоню тебя вверх на дерево. И так станут поступать все Собаки, которые будут жить после меня.

И тотчас же, не теряя ни минуты, кинул Мужчина в Кошку двумя сапогами да кремневым топориком, и Кошка бросилась вон из Пещеры, а Пес погнался за ней и загнал ее вверх на дерево,— и с того самого дня, мой мальчик, и поныне трое Мужчин из пяти — если они настоящие Мужчины — швыряют разными предметами в Кошку, где бы она ни попалась им на глаза, и все Псы — если они настоящие Псы,— все до одного, загоняют ее вверх на дерево. Но и Кошка верна своему договору. Пока она в доме, она ловит мышей и ласкова с детьми, если только дети не слишком больно таскают ее за хвост. Но чуть улучит минуту, чуть настанет ночь и взойдет луна, сейчас же она говорит: «Я, Кошка, хожу где вздумается и гуляю сама по себе», и бежит в чащу Дикого Леса, или влезает на мокрые Дикие Деревья, или взбирается на мокрые Дикие Крыши и дико машет своим диким хвостом.

ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Рост классовой борьбы, переход ее в качественно новую стадию организованного выступления против эксплуататоров, широкое распространение социалистических идей, уроки Парижской Коммуны — все это оказало значительное влияние на английскую литературу. Появляется целый ряд писателей, в своем творчестве отражающих интересы рабочего класса. В произведениях У. Морриса, Р. Трессела, Д. Коннела, Х.Дж. Бремсбери воплощается мечта о социалистическом обществе, основанном на идеях справедливости и равенства. Для литературы социалистического движения характерно сложное переплетение реалистических принципов отражения действительности с романтическим конструированием будущего как прекрасной мечты, соединение марксистских научных идей с утопическими. С литературой социалистического движения связано творчество Э. Л. Войнич. Огромная заслуга литературы социалистического движения — в утверждении новых социалистических идеалов.

УИЛЬЯМ МОРРИС
(1834—1896)

Уильям Моррис — поэт, романист, журналист. С 1883 г. У. Моррис член Социал-демократической федерации. Он принимает активное участие в рабочем движении, издает социалистическую газету «Коммонуил». В первый период своего творчества (60—70-е гг.) Моррис примыкал к прерафаэлитам. Во второй период писатель создает произведения, воспевающие революционную борьбу и утверждающие социалистические идеалы: «Гимн для социалистов» (1885), поэму «Пилигримы Надежды» (1886), повесть «Сон про Джона Болла» (1888), знаменитый утопический роман «Вести ниоткуда» (1891), в котором он запечатлел в форме видения мечту о прекрасном и счастливом будущем всего человечества. Писатель был одним из создателей политической поэзии, обращенной к трудовому народу Англии. В своих произведениях он боролся за распространение прогрессивных социалистических идей.

КАК Я СТАЛ СОЦИАЛИСТОМ[1]

Редактор попросил меня рассказать, как я стал социалистом, и я чувствую, что сделать это небесполезно, если только читатели отнесутся ко мне как к представителю людей определенного мировоззрения. Рассказать об этом понятно, коротко и правдиво не так-то легко, но тем не менее позвольте попробовать.

Прежде всего я хочу уточнить, что, по-моему, значит быть социалистом, так как мне говорят, что это слово больше не означает того, что определенно и точно означало десятилетие назад. Так вот, с моей точки зрения, социализм — это такой общественный строй, при котором не должно быть ни бедных, ни богатых, ни хозяев, ни подвластных им слуг, ни бездельников, ни неврастеников-интеллигентов, ни удрученных рабочих,— одним словом, такой строй, при котором условия жизни будут равны для всех и каждый сможет плодотворно заниматься своими делами, глубоко со-

знавая, что ущерб для одного означает ущерб для всех; в конечном счете социализм — это воплощение мечты о «всеобщем благосостоянии».

У меня не было переходного периода, разве что краткий период моего политического радикализма, когда я мыслил свой идеал достаточно ясно, но не надеялся на его осуществление. Этот период закончился за несколько месяцев до моего вступления в тогдашнюю Демократическую федерацию, а этот шаг означал, что у меня появилась надежда на осуществление идеала.

Если вы спросите, какую долю моих надежд или мыслей мы, жившие и работавшие в ту пору социалисты, претворили в жизнь или когда же свершится долгожданная перемена в облике общества, то я вынужден буду признаться, что не знаю. Могу только сказать, что не измерял ни своей надежды, ни той радости, которую она в то время мне приносила.

К тому же, когда я предпринял этот шаг, я ничего не понимал в экономике. Мне даже никогда не приходило в голову открыть Адама Смита[2], я не слышал ни о Рикардо[3], ни о Карле Марксе. Случайно я прочитал Милля[4], в частности, те его посмертные статьи (напечатанные то ли в «Вестминстер Ревью», то ли в «Фортнайтли»), в которых он нападает на социализм в его фурьеристском обличье. В этих статьях он излагает свои доводы серьезно и четко, и в результате, коль скоро речь идет обо мне, я убедился, что социализм стал насущной проблемой и что возможно претворить его в жизнь уже в наше время. Эти статьи явились последним штрихом в моем обращении. Итак, вступив в социалистическую организацию (ибо Федерация вскоре стала полностью социалистической), я попытался серьезно вникнуть в экономическое учение социализма, даже принимался за Маркса, хотя и должен признаться, что, получив громадное удовольствие от исторической части «Капитала», я был близок к умопомешательству, знакомясь с экономическими концепциями этого великого труда. Как бы то ни было, я прочитал то, что оказалось мне по силам, и, надеюсь, это чтение обогатило меня кое-какими познаниями, но, думаю, еще больше я получил от продолжительных бесед с такими моими друзьями, как Бэкс[5], Гайндман[6], Шой[7], и в ходе тех оживленных пропагандистских митингов, которые проводились в ту пору и в которых я принимал участие. Мое образование в практическом социализме, которое я способен был приобрести, позднее было завершено благодаря некоторым моим друзьям-анархистам, в беседах с которыми я понял, совершенно вопреки их намерениям, что анархизм не имеет надежд на будущее, точно так же как, читая Милля, я понял, вопреки его намерениям, что социализм необходим.

Но рассказ о том, как я на деле стал приверженцем социализма, я, видимо, начал с середины, ибо, будучи состоятельным человеком и не страдая от лишений, угнетающих рабочих на каждом

шагу, я чувствую, что никогда, может быть, не втянулся бы в практическую деятельность социалистов, если бы к этому не побудил меня мой идеал. Ибо политика как таковая, то есть и не рассматриваемая как необходимое, хотя и тягостное и неприглядное средство достижения цели, никогда бы не привлекла меня. Равным образом, после того как я осознал пороки современного общества и увидел, как угнетают бедняков, я никогда не смог бы поверить в возможность частичного исправления этих пороков. Другими словами, я никогда не был столь глуп, чтобы поверить в счастливого и «благопристойного» бедняка.

И если мой идеал побудил меня искать пути практического служения социализму, то какая сила привела меня к какому-то идеалу? Вот теперь вспомним сказанное мною в начале этой статьи — о том, что я типичный представитель людей определенного умонастроения.

До возникновения современного социализма почти все мыслящие люди либо были удовлетворены, либо мнили себя удовлетворенными цивилизацией нашего столетия. Почти все они и на самом деле были удовлетворены и считали, что нужно только совершенствовать эту самую цивилизацию путем уничтожения немногих смехотворных пережитков варварства. Короче говоря, таково было умонастроение вигов, естественное для современной процветающей буржуазии, представителям которой, коль скоро дело касалось развития промышленности, действительно нечего было желать, только бы социалисты оставили их в покое и дали бы им наслаждаться блеском их богатств.

Но, кроме этих довольных, были и такие, которые на самом деле не были удовлетворены торжеством цивилизации и испытывали к ней чувство отвращения, однако вынуждены были молчать, подавленные безграничной властью вигизма. И наконец, появились немногие, откровенно восставшие против пресловутых вигов,— немногие, а точнее — двое: Карлейль [8] и Рескин [9]. Последний, до того как я на деле стал социалистом, был моим учителем: он-то и помог мне обрести идеал, о котором я говорил. Оглядываясь на прошлое, я не могу, кстати, не признать, что мир был бы убийственно скучен двадцать лет назад, если бы в нем не было Рескина. Именно благодаря ему мое недовольство, которое, должен сказать, отнюдь не было смутным, приняло определенные формы. Помимо желания создавать красивые вещи, основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации. Что, найдя, наконец, нужные слова, скажу я о ней теперь, когда меня воодушевляет надежда на ее разрушение? Что скажу я о замене этой цивилизации социализмом?

Что сказать мне о владычестве этой цивилизации над механической мощью и о бесплотной растрате этой мощи, о столь низком уровне благосостояния, о столь богатых врагах этого благосостояния, о ее громоздкой организации — как оправдать мне убожество

этой жизни? Что сказать о презрении этой цивилизации к простым радостям, которым, если б не ее глупость, мог предаваться каждый? О ее слепой вульгарности, которая уничтожила искусство — это единственное надежное утешение труда? Все это я ощущал и тогда, как теперь, но не понимал причин этого. Надежда былых времен исчезла, многовековые усилия человечества не принесли иных плодов, кроме жалкой, бессмысленной и безобразной анархии. Мне казалось, что в недалеком будущем, когда исчезнут последние остатки тех времен, которые предшествовали воцарению унылого убожества цивилизации, нынешние пороки общества еще более возрастут. Такие мысли были явно мрачны, и если говорить обо мне как о личности, а не просто как о некоем типе, то они были особенно тягостны для человека моего склада, равнодушного к метафизике, и религии, и к научному анализу, но испытывающего глубокую любовь к земле и земной жизни и страстный интерес к былой истории человечества. Подумайте! Должен ли я был закончить меняльной конторой на горе шлака, или гостиной Подснэпа [10] на взморье, или комитетом вигов, угощающим богачей шампанским, а бедняков — маргарином в таких удобных пропорциях, что все люди сразу преисполняются довольством, хотя из мира исчезает все радующее глаз, а место Гомера занимает Хаксли [11]? И все же, поверьте, именно это виделось мне, когда я вынуждал себя заглядывать в будущее: как мне казалось тогда, едва ли кто считал стоящим бороться против подобного конца цивилизации. Итак, я неизбежно должен был бы стать пессимистом, если бы каким-то образом меня не осенило, что среди этой грязи начинают появляться зародыши той великой силы, которую мы зовем социальной революцией. Благодаря этому открытию я увидел мир в ином свете, и, чтобы стать социалистом, мне оставалось лишь одно — окончательно связать себя с практическим движением, что, как я сказал раньше, я и постарался сделать в меру своих сил.

Таким образом, изучение истории, любовь к искусству и занятия ими возбудили во мне ненависть к цивилизации, которая, если бы все застыло на месте, превратила бы историю в бессвязную несуразицу, а искусство — в коллекцию любопытных безделушек прошлого, утративших всякую реальную связь с настоящим.

Но предвидение революции, созревающей в нашем ненавистном современном обществе, помешало мне, большему счастливцу в сравнении с другими художниками, стать, с одной стороны, просто хулителем «прогресса», а с другой — не позволило попусту растрачивать время и энергию на какие-либо бесчисленные проекты, с помощью которых мнимохудожественные натуры из средних классов надеются развивать искусство в условиях, когда оно вовсе лишилось корней. Так я стал социалистом.

Еще несколько слов. Возможно, кое-кто из наших друзей

спросит, а какое мы имеем отношение к истории и искусству? Мы хотим с помощью социал-демократических преобразований добиться благопристойной жизни,— мы хотим как-то жить, и жить теперь же. Разумеется, кто считает проблему искусства и образования более важной в сравнении с проблемой желудка (а некоторые придерживаются именно такого мнения), тот не понимает существа искусств, не понимает, что искусство должно уходить своими корнями в почву безмятежной процветающей жизни. Но все-таки нужно помнить, что цивилизация обрекла труженика на такое жалкое и худосочное существование, что он едва может представить себе жизнь лучшую, чем та, которую он вынужден теперь вести. Искусство должно нарисовать для него правдивый идеал полнокровной и правдивой жизни, жизни, в которой восприятие и создание красоты — иными словами, подлинные наслаждения и радость — будут для человека такой же потребностью, как и хлеб насущный. И ни один человек, ни одна группа людей не могут быть лишены этих радостей иначе, как путем насилия, против которого необходимо всеми силами бороться.

ЦЕЛИ ИСКУССТВА [12]

(Отрывок)

<...> Никто, полагаю, не склонен отрицать, что цель искусства — доставлять радость человеку, чьи чувства созрели для его восприятия. Произведение искусства создается, чтобы делать человека счастливее, развлекать его в часы досуга или покоя, чтобы пустота, это неизбежное зло таких часов, уступила место приятному созерцанию, мечтам или чему угодно. И в этом случае не так-то быстро вернутся к человеку энергия и желание работать: ему захочется еще новых и более тонких наслаждений.

Умиротворять беспокойство — вот, очевидно, одна из главных целей искусства. Насколько я знаю, среди ныне живущих есть одаренные люди, единственный порок которых — неуравновешенность, и это, по-видимому, единственное, что мешает им быть счастливыми. Но и этого достаточно. Неуравновешенность — это изъян в их душевном мире. <...>

<...> Я убежден, что искусство никогда не может быть плодом внешнего принуждения. Труд, создающий его, доброволен и частично предпринимается ради самого труда, а частично — в надежде создать нечто, что, появившись, доставит наслаждение потребителю. Или опять-таки этот дополнительный труд — когда он на самом деле дополнительный — предпринимается, чтобы дать выход энергии, направив ее на создание чего-либо достойного и потому способного пробудить в труженике, когда он работает, живую надежду. <...>

<...> Цель искусства — увеличивать счастье людей, наполняя их досуг красотой и интересом к жизни, не давая им уставать даже от отдыха, утверждая в них надежду и вызывая физическое наслаждение от самого труда. Короче говоря, цель искусства — сделать труд человека счастливым, а отдых плодотворным. И следовательно, подлинное искусство — неомраченное благо для рода человеческого. <...>

<...> Мы, научившись видеть связь между промышленным рабством и упадком искусства, научились также надеяться на будущее этих искусств, ибо, несомненно, придет день, когда люди сбросят ярмо и откажутся мириться с искусственным принуждением спекулятивного рынка, который вынуждает их тратить свои жизни на бесконечный и безнадежный труд. И когда этот день наконец придет и люди станут свободными, возродится и их чувство прекрасного и их воображение, и они создадут такое искусство, какое им нужно. Кто может утверждать, что оно не превзойдет настолько искусство прошлых столетий, насколько последнее превосходит те несовершенные реликвии, которые останутся от нынешнего коммерческого века? <...>

<...> Что касается меня, то я верю, что если мы попытаемся осуществлять цели искусства не очень-то думая о его форме, то добьемся наконец того, чего хотим. Будет ли это называться искусством или нет, но это по крайней мере будет жизнь, а в конечном счете именно ее-то мы и жаждем. И жизнь может привести нас к новому величественному и прекрасному изобразительному искусству — к архитектуре с ее разносторонним великолепием, свободной от незавершенности и упущений искусства прежних времен, к живописи, соединяющей красоту, достигнутую средневековым искусством, с реализмом, к которому стремится искусство современное, а также к скульптуре, которой будут присущи изящество греков и выразительность Возрождения в сочетании с каким-то еще неведомым достоинством. <...>

МАРШ РАБОЧИХ

Что за шум и что за грохот слышен в недрах многих стран,
Словно ветер по долинам, словно близкий ураган,
Словно яростная буря, что колышет океан?
Это двинулся народ.

Кто они? Идут откуда и куда они спешат?
Где живут? У двери ада иль у светлых райских врат?
Можно ль их купить за деньги? Верно ль служит их отряд?
Слух о них везде идет.

Чу! Раскаты громовые!
Солнце льет лучи живые,
Гнев с надеждой встал впервые,
Войско грозное идет.

От несчастья, от мучений — к свету, к радости идут,
И везде они, как дома, и везде они живут.
Не купить и не продать их! Попытайтесь — лишний труд!
Дни свершают свой поход.

Хлеб тебе они взрастили и построили твой дом,
Горечь в сладость обратили для тебя своим трудом
И не видели награды ни сегодня, ни в былом —
Но отряд пошел вперед.

Чу! Раскаты громовые!
Солнце льет лучи живые,
Гнев с надеждой встал впервые,
Войско грозное идет.

За работой безотрадной шла столетий череда.
Но они надежд не знали в годы тяжкого труда,
А теперь надежда с ними, вместе с ними навсегда,
И пошли они вперед.

Богачи, остерегайтесь! Вот их гневные слова:
«С нас довольно рабской доли, мы возьмем свои права,
Люди мы и в бой стремимся, чтобы жизнь была жива,
И отряд наш в бой идет».

Чу! Раскаты громовые!
Солнце льет лучи живые,
Гнев с надеждой встал впервые,
Войско грозное идет.

«Значит, бой? Так, словно хворост, вас мы в пламени спалим!
Значит, мир? Так будьте с нами каждым помыслом своим.
Будьте живы! Жизнь проснулась, мир воспрял, мы победим,
И надежда не умрет.

Мы, рабочие, поход свой продолжаем, не страшась,—
Это боя звук и вести, что победы близок час:
Ведь надежда, наше знамя, повела на битву нас,
С нами целый мир идет».

Чу! Раскаты громовые!
Солнце льет лучи живые,
Гнев с надеждой встал впервые,
Войско грозное идет.

ЭТЕЛЬ ЛИЛИАН ВОЙНИЧ
(1864—1960)

Этель Лилиан Войнич — романист, переводчик. Для творчества писательницы характерно воплощение темы революционной борьбы с помощью романтического метода. Наиболее известное произведение Войнич — ее роман «Овод» (1897), в котором показана борьба революционера, проходящего через иллюзии и разочарование к последовательной деятельности, отдающего все свои силы делу освобождения народа. Большое место занимает в романе антирелигиозная тема. Писательница показывает лживость и лицемерие религиозных учений, их глубокую реакционность. Последующие романы «Джек Реймонд» (1901), «Оливия Лэтам» (1904), «Прерванная дружба» (1910), «Сними обувь твою» (1945) продолжают тему революционной борьбы, хотя и уступают первому роману писательницы по своему художественному значению.

Большое влияние на творчество Войнич оказало знакомство с русскими революционерами. Писательница хорошо знала и любила русскую литературу. Ей принадлежат переводы произведений Гоголя, Гаршина, Салтыкова-Щедрина.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «СНИМИ ОБУВЬ ТВОЮ»[1]

Хотя «Сними обувь твою» и представляет собой вполне законченный роман, на самом деле он должен был бы открывать семейную хронику, охватывающую историю четырех поколений. Но серия этих романов — спутник всей моей жизни — рождалась не в хронологическом порядке.

«Овод», действие которого происходит в Италии во время политических и идеологических конфликтов, приведших к революции 1848 года, был написан в 1897 году, когда я еще почти ничего не знала о предках его главного героя, наполовину итальянца. «Прерванная дружба» (1910 год) рассказывает об одном эпизоде из жизни того же героя. В 1911 году я оставила литературу и стала писать музыку. И два промежуточных романа — о юноше и девушке, детство и отрочество которых описаны в этой книге, и о их дочери, которая уехала в Италию и стала матерью Овода,— так никогда и не появились. О судьбе этих людей говорится в послесловии к роману «Сними обувь твою».

И вот после двух попыток показать духовную и эмоциональную жизнь вымышленного человека, после двадцати лет, отданных музыке, я в конце концов снова взялась за перо, чтобы проследить некоторые черты этого никогда не существовавшего характера в его предках. Этот обратный ход мысли удивляет меня больше, чем кого-либо. Если бы меня спросили, почему я решила

на склоне лет заняться давно умершими английскими предками итальянского бунтаря, которые были для него в лучшем случае лишь ничего не значащими именами, моим единственным ответом было бы, что я не могла иначе и знаю об этом не больше, чем о других сторонах процесса появления на свет детей человеческого воображения. Я знаю только, что на протяжении всей моей долгой жизни эти и другие бесплотные создания моего духа, некоторые в человеческом образе, другие в форме музыкальных звуков, приходили и уходили, не спрашивая моего разрешения, и мне оставалось лишь одно — по мере своих сил поспевать за ними.

Многие читатели во многих странах интересовались, почему Овод при тех или иных обстоятельствах думал, чувствовал и поступал именно так, а не иначе. Теперь, оглядываясь назад, я понимаю, что некоторые противоречия, которые удивляли или — совершенно справедливо — раздражали их, были просто моими ошибками — промахами и неточностями незрелого мышления, ошибочного видения или недостаточного умения молодого автора, едва справлявшегося со слишком трудной первой книгой. Однако многие из них и сейчас кажутся мне неотъемлемыми от всего духовного склада этого человека — такого, каким он мне представлялся. Частичное объяснение этих противоречий, которое можно найти в позднем и далеко не полном описании его наследственности с материнской стороны, откладывалось так долго, что большинство из тех, для кого оно предназначалось, либо умерли, либо давно забыли о своих недоумениях. Тем, кто еще жив и еще не утратил интереса к этому, я хотела бы сказать, что в настоящей книге я постаралась — хотя и с большим опозданием — ответить на некоторые из их вопросов.

Я должна просить читателя извинить мою заведомо несовершенную попытку передать исчезающий диалект Корнуэлла. Воспоминания далеких дней моей юности, воспоминания о путешествиях пешком по дикому побережью Корнуэлла, о разговорах — в кухнях с земляными полами или среди плетенок для ловли раков — с бедняками, которые были стары, когда я была молода, слишком туманны, чтобы на них можно было положиться. Много лет спустя я провела три зимы в Сент-Айвс, но к этому времени старинный диалект помнили только старики на уединенных фермах среди вересковых равнин. Филологи, к трудам которых я обращалась, не всегда придерживались единого мнения о том, как лучше передать мягкие, певучие, редуцированные гласные корнуэлльского наречия, или в том, насколько далеко распространились по каменным грядам некоторые девонские речевые формы. Весьма возможно, что кое в чем я ошиблась, но избежать этого риска было нельзя. Без их характерной речи мои рыбаки не принадлежали бы Корнуэллу, который я любила.

МАРГАРЕТ ГАРКНЕСС

(даты ее жизни не установлены)

Маргарет Гаркнесс была членом Социал-демократической конфедерации, ее интересовала жизнь английского пролетариата, которую она стремилась изучить, чтобы понять причины нищеты, отчаяния английских тружеников. Теме рабочего класса посвящена ее повесть «Городская девушка» (1887), глубокий анализ которой дан Ф. Энгельсом в письме к М. Гаркнесс (апрель 1888 г.). В этом письме, содержащем важные положения теории критического реализма, указывается на сильные и слабые стороны повести. Отмечая реалистическую верность характеров и воспроизведения деталей, Энгельс критикует писательницу за недостаточную типичность обстоятельств, за изображение пассивности пролетариата, что не соответствовало реальной действительности.

ГОРОДСКАЯ ДЕВУШКА

(Отрывок)

ГЛАВА I. СУББОТНИЙ РЫНОК

Был июльский вечер, и лучи заходящего солнца, словно раскаленные докрасна железные прутья, били в Корпуса Шарлотты. За их стенами — у дверей, окон, на кроватях, на стульях, на диванах — парились и задыхались от жары шесть, а то и восемь сотен жильцов. Ребятишки спали на полу, прижавшись щекой к половицам, раскинув вялые, потные руки и ноги — ладони наружу, ступни торчком. Они избавились от той одежды, от которой только можно было избавиться: на мальчиках остались рваные рубашки и дырявые штаны, на девочках — убогие платья поверх таких же убогих нижних юбок, на малышах — то, что лишь кое-как оправдывало отсутствие рубашек, платьев и передников. Дети постарше играли на небольшом участке, тянувшемся от одного корпуса до другого. Несколько девочек сидели у стены Монетного двора и, медленно раскачиваясь взад и вперед, обмахиваясь передниками, напевали ист-эндскую песенку:

Все знают лавку
Вострушки Энни,
У ней по пенни
Леденцы.

Мальчики перекидывались мячом около прачечной. Игра сопровождалась визгом, пинками, стычками; пот крупными каплями выступал у них на лбу, струился по щекам. Подростки наблюдали за ними издали, посасывая подобранные на улице сигарные окурки и самокрутки из отсырелого табака. Время от времени во двор выплывала какая-нибудь мамаша загнать домой свое потомство, отругать девочку или дать тумака мальчугану; но материнские голоса были сонные, материнские шлепки вялые,— жара и тут давала себя знать.

К тому времени, о котором идет речь, Корпусам Шарлотты шел уже второй год. Они были построены для рабочего люда компанией неких джентльменов. Однако большинство здешних жильцов думали, что Корпуса Шарлотты принадлежат компании, в которую входят не джентльмены, а леди.

Почему?

— Потому что построены они по дешевке и плохо,— говорили мужчины.— Ведь женщины народ неделовой. Уж будьте уверены, деньги сюда вбухали какие-нибудь сударыни из Вест-Энда.

— Потому что квартирную плату собирают леди,— говорили женщины.

Мужчины всегда отдают предпочтение мужчинам, женщины — женщинам.

Внешние, видимые признаки управления Корпусами являлись жильцам в образе почтенных леди — сборщиц квартирной платы. Несколько раз в неделю они приезжали в Корпуса Шарлотты, вооруженные ключами от дверей, чернильницами и конторскими книгами. Стук в дверь сопровождался появлением в комнате опрятно одетой особы мужеподобного вида. Если квартирная плата вносилась без задержки, леди отпускала два-три милостивых замечания, гладила детей по головке и удалялась. Если же денег не предвиделось, леди окидывала взглядом комнату (или комнаты) и намекала на продажу имущества с молотка. Корпуса Шарлотты находились под женской ферулой, что, как и все в нашем мире, имеет свои достоинства и свои недостатки.

— Такая вот у мужчин хлеб отбивает, а на себя столько тратит, что на эти деньги впору небольшую семью прокормить,— ворчал кто-нибудь из жильцов, обращаясь к своему соседу, в то время как сборщица квартирной платы быстро проходила по балкону.

— Жалко ее муженька,— отвечал сосед.— Придет домой навеселе, а она, пожалуй, об его бока палку обломает.

— Такие и замуж-то не выходят,— бормотала какая-нибудь мизантропически настроенная старушка.

Корпуса не радовали глаз красотой, их можно было даже назвать уродливыми. По длинным желтым стенам шли ряды маленьких окон; на перилах железных балконов висели рубашки, одеяла и другие вещи, только что вынутые из лохани. Выкрашенные коричневой краской двери вели в темные коридоры, а узкие винтовые лестницы поднимались из этажа в этаж под самую крышу.

— Богачи напихали нас сюда, чтобы мы подальше от них жили, и думают, что так будет лучше,— вот каково было мнение одной старой ирландки.

Что бы там ни думали богачи, а бедноте нравились Корпуса Шарлотты, во всяком случае на первых порах; ведь богачи тоже с удовольствием проводят курортный сезон в отеле. Дети играли

во дворе, женщины судачили, стоя в дверях, мужчины покуривали трубки на балконах и толковали о политике. Да и комнаты здесь были дешевле, чем в других домах, а если жильцам и приходилось терпеть от деспотичных хозяек, то деспотизм этот был не такой уж строгий. Леди, которые собирали квартирную плату, вылечили здесь не одного ребенка, устроили на работу не одну девушку, поставили на ноги не одного юношу. Кое-кто из жильцов ворчал на «бабью власть», но большинство не видело в этом ничего дурного; и все они, как один, соглашались, что «ученая женщина» — это чудо природы, которое заслуживает того, чтобы к нему приглядывались, подвергали его критике и судачили о нем.

Корпуса Шарлотты выходили одной стороной на Райт-стрит, другой — к Монетному двору. Перед глазами жильцов всегда торчали четыре высокие трубы и громадный чан. Чан был тем местом, откуда брался дождь, град, снег, туман, гром и молния. Так говорили дети постарше. Если детей спрашивали, кто им сказал это, они отвечали: «Никто, мы сами знаем». В чане спали звезды, в его глубинах исчезало солнце, оттуда же появлялись месяц и круглая луна. Так говорили малыши. Разумеется, вера эта улетучивалась вместе с детством, но, как и детство, она уходила незаметно — никто не мог уловить, когда и как; ее изгоняли букварь и грифельная доска, и школьники презрительно улыбались, слыша, как лепечет об этом мелюзга.

Среди жильцов было много католиков, и они отдавали детей в школу по другую сторону моста, выходившего на Райт-стрит. При школе была большая детская комната, где малышей учили петь: «Боже, храни папу», отвечать: «Хорошо, благодарю вас, отец мой», когда священник задавал им свой обычный вопрос: «Ну, детки, как поживаете?» — и повторять молитвы вслед за монахиней, перебирающей четки. Детей постарше посылали и в другие школы, где под наблюдением духовных наставников и наставниц они учились читать, писать, считать, учились петь по нотам, чтобы потом присоединить свои голоса к общему хору во время ежегодного торжества в Хрустальном дворце и стать добрыми католиками.

Почти ни у кого из жильцов не было постоянной работы — они ходили на поденщину в доки, торговали вразнос на Беллингсгэйтском рынке или на улицах. Попадались и более обеспеченные, но, в основном, комнаты были заняты людьми, которые сегодня кое-что приносили домой, а назавтра возвращались почти ни с чем. Женщины тоже пополняли семейный бюджет поденщиной, брали заказы на шитье одежды, мешков, не считая всей работы по дому. Они были немногим лучше вьючных животных, бедняжки, ибо ист-эндские мужья не удостаивают слабый пол уважением.

— Я тебе муж или не муж? — таков был неизменный ответ

мужчин на любую женскую жалобу, а истолковывать его следовало так: «Вот всыплю, тогда будешь знать!»

Июльский вечер, о котором я здесь говорю, приходился на субботу — самый тяжелый из всех дней недели для ист-эндских жен и матерей. Вставать чуть свет и ложиться заполночь — таков был субботний распорядок для всех женщин в Корпусах Шарлотты. Надо прибрать квартиру, приготовить детям платье к воскресенью, варить, жарить, мыть посуду, а тем временем сыновья и дочери слоняются без дела, мужья сидят сложа руки. Что же тут удивительного, если пивные притягивали их к себе, когда они возвращались домой с рынка? Стаканчик отгонял прочь заботы, излечивал головную боль и на несколько минут приподнимал завесу однообразного труда. Увы! Одного стаканчика было недостаточно. Начиналась выпивка с портера, а кончалась спиртным.

КОММЕНТАРИИ

Т. Гарди

1. Новелла опубликована в сборнике «Старинные характеры» (1891).
2. Сквайр — сокращенная форма от эсквайр, обращения, присоединяемого к фамилии дворянина-помещика в Англии.
3. «Ныне отпущаеши» и «Верую» — названия молитв.
4. Содом и Гоморра — по библейскому преданию, города, уничтоженные богом за их прегрешения.
5. Новелла впервые опубликована в 1897 г., впоследствии вошла в сборник «Переменившийся человек и другие рассказы» (1913).
6. По суеверным представлениям, человеку, умершему без покаяния, при погребении необходимо вбить в сердце осиновый кол, чтобы он не превратился в призрака и не вставал по ночам из могилы.
7. Стихотворение является откликом на англо-бурскую войну 1899—1902 гг., отражает протест поэта против империалистической бойни и резко контрастирует с поэзией «литературы действия», воспевавшей эту войну (например, с поэзией Р. Киплинга).
8. Уэссекс — название области в юго-западной части Англии.
9. Карру — плоскогорье в Южной Африке.

Г. Уэллс

1. Октаэдр — восьмигранник.
2. Кафры — племя в Южной Африке.
3. Флюс — вещество, применяемое при плавке металлов для отделения от них примесей.
4. Предисловие написано для собрания сочинений Г. Уэллса, подготовленного издательством «Шиповник» (1909).
5. Статья написана на основе газетного интервью 1911 г. и включена в книгу «Англичанин смотрит на мир» (1914).
6. У. У. Джейкобс — английский писатель, создатель развлекательных книг.
7. Микобер, Дик Свивеллер и Сари Гэмп — персонажи романов Ч. Диккенса.
8. «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767) — роман английского писателя Лоренса Стерна.
9. Арнольд Беннет — английский писатель-реалист, современник Г. Уэллса.

10. Сэмюэль Ричардсон — английский писатель. Имеется в виду его роман «История сэра Чарлза Грандисона» (1754), в котором писатель попытался создать образ идеального героя.

11. Хамфри Уорд — английская писательница, современница Г. Уэллса. Имеется в виду ее роман «Марселла» (1894).

12. Чедбэнд — персонаж романа Ч. Диккенса «Холодный дом» — ригорист и лицемер.

13. Номинализм — направление в средневековой философии, согласно которому в реальной действительности ничто не соответствует понятиям, а сами понятия есть лишь имена для ряда единичных предметов.

14. Предисловие написано в 1934 г. В хрестоматию включены отрывки, в которых автор характеризует свои произведения, относящиеся к первому периоду творчества.

15. «Необыкновенные приключения Петера Шлемиля» (1814) — повесть немецкого писателя-романтика Адальберта Шамиссо.

16. «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) — роман английской писательницы-романтика Мэри Шелли, один из первых научно-фантастических романов.

17. Дэвид Гарнет — английский писатель, современник Г. Уэллса.

Дж. Голсуорси

1. Новелла опубликована в сборнике «Комментарий» (1907—1908).
2. Статья написана в 1909 г.
3. Статья написана в 1911 г.
4. Статья написана в 1915 г.

Б. Шоу

1. Пьеса «Смуглая леди сонетов» была написана в 1910 г. и в том же году поставлена в Лондоне (театр Хеймаркет). Опубликована в 1914 г. Известно довольно резкое отношение Шоу к Шекспиру (см. статью «Лучше ли Шекспира?», 1900, и др.). «Непочтительное» отношение писателя к Шекспиру было предметом карикатур. Данная пьеса показывает, что в «шекспировском вопросе» Шоу занял демократическую позицию, признающую авторство Шекспира. Пьеса может рассматриваться как художественный манифест, раскрывающий отношение писателя к действительности, его место в жизни, метод творчества. В парадоксально-ироническом тексте пьесы большое место занимают цитаты из произведений Шекспира.

2. Цитата из «Гамлета» (I, 4).

3. Сравните начало «Гамлета» (I, 1).

4. Театр «Глобус», в котором работал Шекспир, был построен Джеймсом Бербеджем в 1599 г. Он открылся трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». Этот крупнейший театр времен Шекспира, вмещавший до 2000 человек, горел в 1613 г., был разрушен в 1644 г. по приказу пуританского парламента.

5. «Испанская трагедия» (1594) — популярная пьеса Томаса Кида (1558—1594), относящаяся к жанру «кровавых трагедий». Влияние этого жанра сказалось в творчестве Шекспира (финалы «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета» и др., ранняя «кровавая трагедия» «Тит Андроник»).

6. Цитата из «Гамлета» (I, 2).

7. Цитата из «Зимней сказки» (IV, 3).

8. Пэмброк, Уильям Герберт (1580—1630) — граф, которому некоторые исследователи приписывали авторство шекспировских произведений. Исследователь Томас Тайлор в 1890 г. высказал предположение о том, что граф Пэмброк был тем другом драматурга, которому посвящены шекспировские сонеты (1—126), а его возлюбленная Мэри Фиттон (1578—1647) — таинственная «смуглая леди сонетов», которой Шекспир посвятил 127—154-й сонеты. Шоу в пьесе придерживается этой гипотезы.

9. Цитата из «Юлия Цезаря» (III, 1).

10. «Два веронца» — комедия Шекспира (1594).

11. Цитата из «Гамлета» (II, 2).
12. Цитата из «Гамлета» (III, 2).
13. Цитата из «Гамлета» (V, 2).
14. Цитата из «Макбета» (V, 1).
15. Цитата из «Гамлета» (III, 1).
16. Цитата из «Гамлета» (II, 2).
17. Цитата из «Макбета» (V, 1).
18. Наследница Тюдоров — королева Елизавета I Тюдор (1533—1603). Цитирование из «Макбета» носит иронический характер: речь идет не только о сомнительных правах Елизаветы на престол (брак короля Генриха VIII с матерью Елизаветы Анной Болейн был расторгнут, и Анна казнена) и темном пути к власти, но и о нелепой гипотезе, согласно которой Елизавета была истинным автором шекспировских пьес.
19. Измененная цитата из «Макбета» (V, 1). Имеется в виду Мария Стюарт (1542—1587), казненная по приказу Елизаветы, которая видела в ней опасного претендента на престол. После смерти Елизаветы Стюарты действительно стали правящей династией в Англии.
20. Цитата из «Макбета» (V, 2).
21. Цитата из «Гамлета» (I, 1).
22. Цитата из «Ричарда III» (I, 2).
23. Бэн Джонсон (1573—1637) — выдающийся английский драматург, друг Шекспира.
24. Ардены были эсквайрами (нетитулованными землевладельцами). В этой семье родилась мать Шекспира Мери Арден. Сам Шекспир сумел добиться низшего дворянского титула («джентльмен») в 1599.
25. Цитата из «Гамлета» (III, 1).
26. Смертная женщина Семела, умолявшая Юпитера (Зевса) явиться ей в божественном облике, превратилась в пепел, когда бог предстал перед ней в ореоле небесного огня (древнегреческий миф).
27. Цитата из 55-го сонета Шекспира.
28. Цитата из «Гамлета» (III, 2).
29. В период создания пьесы обсуждался вопрос о создании Шекспировского народного театра. Включение намека на эту дискуссию — одно из средств «модернизации» истории, характерной для художественного историзма Шоу.
30. Бэнксайд — лондонский район на южном берегу Темзы, где в Шекспировскую эпоху находились крупнейшие английские театры («Глобус», «Лебедь», «Роза»). Блэкфрайерс — лондонский театр той же эпохи на северном берегу Темзы.
31. Имеется в виду Елена из шекспировской комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» (1602).
32. Имеется в виду Изабелла из шекспировской комедии «Мера за меру» (1604).
33. Имеется в виду книга Томаса Лоджа (1558—1625) «Розалинда, или Золотое наследие Эвфуэса» (1590).
34. Статья Шоу «Проблемная пьеса-симпозиум» была опубликована в журнале «Гуманитарий» (№ 6, май 1895 г.). В подзаголовке статьи обозначен ее основной вопрос: «Должны ли драматурги заниматься социальными проблемами?» Жанр проблемной пьесы, столь глубоко разработанный Шоу, писатель связывает с задачей раскрытия социальных конфликтов («Ведь где нет противоречия, там нет и проблемы»). Нами приводится окончание статьи, в котором Шоу в виде тезисов излагает ее основные положения.
35. «Предисловие главным образом о самом себе» написано для сборника «Неприятные пьесы» в 1898 г. Нами приводится заключительный фрагмент предисловия.
36. Сарториус — герой комедии Шоу «Дома вдовца».
37. Чартерис — герой комедии Шоу «Волокита».
38. Книга «Квинтэссенция ибсенизма» была опубликована в 1891 г. Затем она дополнялась в изданиях 1913 и 1922 гг. Среди этих дополнений

и приводимый в отрывках очерк «Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена». В 1890 г. Фабианское общество решило организовать чтение лекций о крупных писателях (Золя, Ибсене, Тургеневе, Толстом). В рамках этого предприятия Шоу прочел лекцию об Ибсене (в июле 1890 г.). Она и составила основу книги «Квинтэссенция ибсенизма».

39. «Хорошо сделанная пьеса» — термин, введенный французским драматургом Эженом Скрибом (1791—1861). Этот тип пьесы, основанной на разработке интриги, с точным расчетом сценических эффектов, с ориентацией на вкусы буржуазного зрителя, был особо популярен в XIX в. «Хорошо сделанная пьеса» была главным объектом критики со стороны представителей так называемой «новой драмы», основоположником которой был Ибсен.

40. Стелла Патрик Кэмпбелл (урожд. Беатриса Стелла Таннер, 1865—1940) — выдающаяся английская актриса, с которой Шоу связывала многолетняя дружба и переписка (эта переписка легла в основу известной пьесы Дж. Килти «Милый лжец»). Для Патрик Кэмпбелл была написана роль Элизы Дулиттл в комедии «Пигмалион».

41. Харли Гренвилл Баркер (1877—1946) — английский актер, режиссер, драматург, единомышленник Шоу.

42. Лилла Маккарти (1875—1960) — английская актриса. Вместе со своим мужем Гренвиллом Баркером выступала в ряде пьес Шоу.

43. Джон Дрю (1854—1928), Генри Ирвинг (1838—1905), Эллен Терри (1847—1928) — известные английские актеры; Ада Реган (1860—1916) — американская актриса.

А. Моррисон

1. Одд-Феллоуз — тайная организация типа масонской ложи.
2. Наполеон — название карточной игры.

О. Уайльд

1. Сказка вошла в сборник «Счастливый принц и другие сказки» (1888).
2. Калибан — персонаж «Бури» У. Шекспира, получеловек-полуживотное.
3. Этюд «Упадок лжи», написанный в 1889 г.,— наиболее известная эстетическая работа Уайльда. Помимо нее, в книгу «Замыслы» (1891) вошли работы «Кисть, перо и отрава», «Критик как художник» (в двух частях), «Истина масок». Форма диалога заимствована из философских трудов Платона.
4. Имеется в виду размышление Гамлета о Гекубе (Шекспир, «Гамлет», II, 2).

Р. Л. Стивенсон

1. Рассказ «Ночлег Франсуа Вийона» был впервые напечатан в октябре 1877 г. в журнале «Темпл Бар». В рассказе ярко представлены неоромантические тенденции творчества Р. Л. Стивенсона. Рассказ печатается с небольшими сокращениями.
2. Магистр — ученая степень, присваиваемая в университетах. Вийон, бывший студентом, называет себя магистром искусств, имея в виду свои поэтические склонности.
3. Кюре — настоятель католической церкви во Франции и в Бельгии.
4. Жига, или джига — народный танец.
5. Мессир — вежливое обращение («мой господин»).
6. Беляшка — народное название самой мелкой французской монеты в XVII в.
7. Байи — человек, сдающий землю, которой он владеет, в аренду.

Дж. Конрад

1. Рассказ взят из книги «Зеркало морей. Воспоминания и впечатления» (1919). Дается с небольшими сокращениями.
2. Тартана — тип небольшого одномачтового парусника.
3. Балансель — тип фелюги, небольшого двухмачтового парусника.
4. Имеется в виду гражданская война между Северными и Южными штатами 1861—1865 гг.
5. Дон Карлос — претендент на испанский престол.
6. Прадо — улица в Мадриде, где располагались дома аристократов.
7. Сын Лаэрта и Антиклеи — Одиссей.
8. Швартов — толстый канат, которым судно привязывалось к пристани.
9. Рангоут — совокупность деревянных приспособлений для постановки парусов (реи, стеньги и т. п.).
10. Кильватер — след, оставляемый идущим судном.
11. Фальшборт — верхняя бортовая доска на судне.
12. Фут — английская мера длины, около 30 см.
13. Грот — основной парус на второй мачте (грот-мачте).
14. Ликтрос — тонкий канат, которым для прочности обшивали кромки парусов.
15. Фалы — канаты, с помощью которых ставятся паруса.
16. Фок — основной парус на первой мачте (фок-мачте).
17. Фок-рея — рея, к которой крепится фок.

А. Конан Дойл

1. Рассказ взят из сборника «Морские рассказы».
2. Морган или Гранмон, далее упоминаются Соукинс, Даниэл, Эйворис, Ингленд — имена знаменитых в свое время пиратов.
3. Тортуга — остров в Карибском море, французская колония, основная гавань пиратского Берегового братства.
4. Барк — трех- или четырехмачтовое торговое или транспортное парусное судно.
5. Шхуна — судно с косым парусным вооружением.
6. Грот-марсель — второй снизу парус на грот-мачте.
7. Каботажное судно — судно, совершающее плавание вдоль берегов.
8. Бриг — двухмачтовое судно с прямым парусным вооружением.
9. Капер — частное судно, в период войны нападающее с разрешения правительства на торговые суда враждебной страны; своеобразная официальная форма пиратства.
10. Кренгование — для очистки дна судна от наросших ракушек и водорослей его подводили к берегу так, чтобы во время отлива оно осталось лежать на песке.
11. Брашпиль — на парусных судах ворот для подъема якоря.
12. Фрегат — военный парусный корабль с двумя батарейными палубами, имевшими до шестидесяти пушек.

Г. К. Честертон

1. Эссе опубликовано в сборнике «Приняв во внимание».
2. Питер Пиндар — псевдоним английского поэта-сатирика Джона Уокота (1738—1819).
3. Артур Пенденнис — персонаж романа У. Теккерея «История Артура Пенденниса» (1850).
4. Пип — персонаж романа Ч. Диккенса «Большие надежды» (1860).
5. Даниэль Деронда — персонаж романа Дж. Элиот «Даниэль Деронда» (1876).
6. Джеймс Барри (1860—1937) — английский детский писатель. Имеется в виду его книга о Питере Пане.
7. Эссе опубликовано в сборнике «Обыкновенный человек».

8. Жан Кальвин (1509—1564) — глава и теоретик Реформации в Швейцарии. Его учение оказало определяющее влияние на английское движение пуритан.

9. Ребекка Шарп — персонаж романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1848).

10. Андершафт — персонаж пьесы Б. Шоу «Майор Барбара» (1905).

Р. Киплинг

1. Новелла включена в сборник «Простые рассказы с гор» (1888).
2. Сатли — река в Пенджабе, приток Инда.
3. Котгар — поселок в восьмидесяти километрах от Симлы.
4. Пахáри — в переводе с хинди — «горец», название народности, проживающей в Западных Гималаях, а также название языка, на котором говорит эта народность.
5. Моравские Братья — религиозная секта, возникшая в XV в. в Чехии. Имеются в виду миссионеры, принадлежавшие к этой секте.
6. Мемсагиб — сагиб (господин) — в Индии обращение к европейцу. «Сделалась мемсагиб» — то есть стала европейской женщиной.
7. Симла — город в предгорьях Гималаев. Летняя резиденция английских колониальных властей и курорт.
8. Ниркунда — поселок в Гималаях, недалеко от Котгара.
9. Баги — городок на территории нынешней Бангладеш.
10. Дера-Дун — город в Гималаях.
11. Кули — носильщик.
12. Ассам — штат в Индии.
13. Тарка-Деви — одна из богинь индуистского пантеона.
14. Стихотворение является характерным образцом «литературы действия». В нем четко выражена реакционная мысль о превосходстве «белой расы», выполняющей среди покоренных народов гуманную цивилизаторскую миссию.

У. Моррис

1. Статья впервые опубликована в 1894 г.
2. Смит Адам (1723—1790) — английский буржуазный экономист, создатель классической буржуазной политической экономии.
3. Рикардо Давид (1772—1823) — английский буржуазный экономист, представитель классической буржуазной политической экономии.
4. Милль Джон Стюарт (1806—1873) — английский буржуазный философ и экономист.
5. Бэкс Эрнст Бельфорт — английский социалист, один из создателей Социал-демократической федерации, позднее один из лидеров Британской социалистической партии.
6. Гайндман Генри Майерс (1842—1921) — один из создателей Социал-демократической федерации, позднее встал на путь оппортунизма.
7. Шой Андреас — один из основателей Шотландской социал-демократической партии.
8. Карлейль Томас (1795—1881) — английский философ и писатель.
9. Рескин Джон (1819—1900) — английский теоретик искусства.
10. Подснэп — персонаж романа Ч. Диккенса «Наш общий друг», самодовольный буржуа.
11. Хаксли Томас Генри (1825—1895) — английский естествоиспытатель.
12. Статья впервые опубликована в 1887 г.

Э. Л. Войнич

1. Предисловие написано в 1944 г. В настоящее издание включается потому, что дает представление о характере творчества Э. Л. Войнич и объясняет некоторые особенности ранних произведений писательницы, в первую очередь ее знаменитого романа «Овод».

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX — начале XX в. немецкая литература переживает один из самых знаменательных этапов своей истории.

Образование Германской империи в 1871 г. покончило с раздробленностью немецких земель; объединение страны способствовало развитию империализма. Германия превращалась в военную, политическую, бюрократическую деспотию. Ускорение промышленного развития способствовало увеличению армии пролетариата; усиление классовой борьбы привело к росту политического сознания рабочего класса. В 1875 г. был создан Всеобщий германский рабочий союз во главе с социал-демократом Августом Бебелем (1840—1913). Учение К. Маркса и Ф. Энгельса оказывало огромное влияние на развитие классовой борьбы немецкого пролетариата.

Немецкая литература, отражающая сложность политической ситуации в Германии на грани веков, поражает разнообразием форм и обилием ярких творческих индивидуальностей. Взлет немецкой литературы конца XIX в.— результат развития лучших национальных традиций предшествовавших этапов и усвоения достижений европейской литературы XIX в.; особое значение для немецкой литературы имеют творческие открытия Бальзака, Золя, Л.Толстого, Достоевского.

Самым значительным явлением этого периода стал реализм. Его запоздалое по сравнению с Францией, Англией и Россией развитие привело к тому, что в нем, наряду с сохранившимся романтическим элементом (творчество Вильгельма Раабе (1831—1910), можно заметить значительный натуралистический элемент (особенно у Г. Гауптмана). Немецкий реализм заявляет о себе особенно определенно сначала в творчестве писателей старшего поколения. Значение немецкого романа вначале выходит за рамки национального («Эффи Брист» Теодора Фонтане (1819—1898), а затем достигает мирового значения в творчестве братьев Генриха и Томаса Маннов, Гергарта Гауптмана.

Особый интерес представляет немецкий натурализм на этапе (середина 1880 — начало 1890-х гг.), когда он был связан с идеями социал-демократии. Именно «последовательным натуралистам» принадлежит самое острое обнажение социальных противоречий на раннем этапе возрождения немецкой литературы. Полемически воспринимая идеи И.Тэна и Золя, «последовательные натуралисты» стремились предельно приблизить искусство к действительности, превращая его в подробнейшие художественные зарисов-

ки небольших отрезков обыденного существования. У истоков натурализма стояли Арно Хольц и Иоганн Шлаф.

Противоречивость общественных тенденций привела к возникновению противоположных тенденций в культурной жизни страны.

Выражением империалистической реакции стали работы реакционного философа-идеалиста Фридриха Ницше (1844—1900), который считал деление общества на класс «господ» и класс «рабов» извечной основой жизни. Вместе с тем он критикует убожество мещанского существования, но это критика справа, с позиций «сверхчеловека», не признающего норм морали, презирающего слабых. Впоследствии его философия была использована идеологами фашизма в своих целях. В «Происхождении трагедии из духа музыки» (1871) Ницше развивает декадентскую теорию искусства, по которой творчество, творческая личность — явления патологические, болезненные. Антитеза «здоровья» как свойства «сверхчеловека», «белокурой бестии», обладающей волей к власти и не признающей нравственных критериев, и «болезни» как особой утонченности, некоей «сомнительности» входит во многие эстетические системы не только немецких писателей конца XIX — начала XX в. Однако следует сказать, что в творчестве крупнейших немецких писателей названного периода идеи Ницше представлены в критически переосмысленном виде, в них отсутствует антидемократизм.

Символистские, импрессионистские и неоромантические тенденции развивались в основном в поэзии. Немецкая поэзия конца века испытала сильное влияние французского символизма и эстетизма Уайльда. В Германии во главе символистов-декадентов стоял Стефан Георге, этика и эстетика которого восходили к учению Ницше. Журнал Георге «Листки искусства» объединял немецких и австрийских поэтов-декадентов. В конце века сохраняются традиционные связи немецкой и австрийской литератур и вместе с тем австрийская литература начинает заявлять о себе более определенно. Наиболее значительные поэты названной группы принадлежат Австрии. Это Райнер Мария Рильке и Гуго фон Гофмансталь. Гофмансталь в начале творческого пути был близок к эстетическим позициям журнала Георге.

Обострение внутренних противоречий в Германии в начале XX в. привело к усилению рабочего движения. Немалую роль в этом сыграла революция 1905 г. в России. В эти годы особое значение приобретает деятельность Карла Либкнехта, Розы Люксембург, Клары Цеткин. В конце XIX в. закладываются основы марксистской эстетики, самым ярким представителем которой был Франц Меринг.

В начале XX в. возникает новое литературное направление — экспрессионизм, который отразил крайнюю напряженность социальных противоречий и политической борьбы в Германии.

АРНО ХОЛЬЦ
(1863—1929)
И ИОГАНН ШЛАФ
(1862—1941)

А. Хольц и И. Шлаф выступили как теоретики и практики «последовательного натурализма». В книге «Искусство. Его сущность и законы» (1891—1892) — своеобразном манифесте натурализма — А. Хольц изложил теорию натуралистического искусства, которое, по его словам, объективно стремится стать природой, дает лишь отдельные зарисовки, воспроизводя правду деталей; искусство должно изображать будни, обычных людей, обращаться к низам общества, писать о рабочих. В художественном произведении не

должно быть сюжета, оно — просто этюд; в драме не следует давать конфликта, она представляет кусок действительности. Однако надо сказать, что «последовательные натуралисты» не смогли воплотить созданную ими теорию в своей практике достаточно последовательно, ибо их проза не стала «этюдами», а в драмах были и сюжет и конфликт. Хольц был создателем «секундного стиля», предполагавшего тщательное копирование самых незначительных явлений в воспроизводимом куске действительности.

В 1880-е гг. Хольц выступил как поэт, в стихах изображал страдания и нищету народа (сб. «Книга времени», 1885, и др.). Совместно со Шлафом он в 1889 г. под псевдонимом Бьярне Петер Хольмсен издает сборник рассказов «Папа Гамлет», где в соответствии с созданной теорией стремится дать три этюда — три рассказа-зарисовки будничной действительности. Эти «этюды» оказали влияние на Г. Гауптмана в период его работы над драмой «Перед восходом солнца». В 1890 г. Шлаф и Хольц создают на основе принципов натурализма драму «Семейство Зелике». Драма успеха не имела. На этом сотрудничество двух писателей закончилось.

Наиболее значительна из написанного Хольцем комедия «Социал-аристократы» (1896), которая должна была войти в так и незавершенный цикл «Берлин. Конец одной эпохи. Драмы». В позднем творчестве Хольца появляются экспрессионистские тенденции.

Отдельно от Хольца Шлаф создает в духе «последовательного натурализма» драму «Мастер Эльце» (1892). В повествовательной прозе Шлаф отходит от натурализма, однако в этюдах-рассказах «Где-то» (1892) и «Весна» (1895) с натуралистической скрупулезностью воспроизводит уже не сам объективный мир, но вызываемые им чувства. В более поздних рассказах «Тихие миры» (1899) и «Светотень» (1899) Шлаф исследует движение подсознания. В творчестве Шлафа постепенно все более отчетливо начинают ощущаться элементы импрессионизма и символизма.

АРНО ХОЛЬЦ

ИСКУССТВО. ЕГО СУЩНОСТЬ И ЗАКОНЫ[1]

(В сокращении)

Чтобы не заставлять сомневаться никого, кто захочет прочитать это сочинение, я замечу, что его автор не считает проблему исследования уже разрешенной <...>.

С Тэна началась в науке об искусстве новая эра. Он был первым, кто ввел в искусство естественнонаучный метод; кто стремился к тому, чтобы искусство строилось не на догмах, а на законах. Удалось ли ему осуществить свой идеал? Действительно ли ему удалось — как он предполагал — сделать из науки об искусстве науку о природе: «разновидность ботаники, относящейся не к растениям, а к произведениям человеческим»? Нет! Его «Философия искусства» является смесью законов и догм. <...>

Закон, на основании которого получают развитие все прочие законы, открытые Тэном, гласит: «Каждое произведение искусства определяется своей средой»; догма: «Сущность искусства не состоит в точном воспроизведении природы».

Закон был поразительно нов, догма поразительно стара. <...>

Граница между тем, что является искусством, и тем, что искусством не является, может быть обозначена, очевидно, только те-

перь. И я сказал себе, что найти эту границу можно только после того, как проблема, которая здесь поставлена, будет решена. Она еще не решена, поэтому я должен как можно осторожнее отбирать факты, приступая к делу. Я должен обратиться к той области, принадлежность которой к искусству никогда и нигде не оспаривалась. Такой областью, в большей мере, чем какая-либо другая, представляется мне живопись. Не ошибаюсь ли я? Но может ли кому-нибудь прийти в голову мысль отрицать принадлежность к искусству такого, например, творения, как «Сикстинская мадонна»?

<...> Следовательно, сказал я себе, вероятнее всего, что любое из принадлежащих искусству творений, даже безразлично, какое именно, будучи подвергнуто подробному анализу, должно мне помочь в познании искомого мною закона. Такая картина, как «Сикстинская мадонна», должна мне так же хорошо продемонстрировать этот закон, как и настенная живопись Помпеи или «Железопрокатный завод» Менцеля[2].

<...> Передо мной на моем столе лежит аспидная доска. Грифелем нарисована на ней фигура, в которой я ничего не могу понять... Тщетными были бы все мои попытки разобраться в значении этой фигуры, если бы я не знал, что ее создателем является маленький мальчуган. Я зову его к себе из сада, где озорник уже успел взобраться на вишню, и спрашиваю его: «Ну, так что же здесь такое?»

И мальчуган смотрит на меня, поражаясь, как я вообще могу об этом спрашивать, и говорит: «Сал-дат! Сал-дат!» Верно! Теперь я вижу это совершенно отчетливо! Вот здесь эта нелепая глыба — его живот; этот мышиный хвостик — сабля... Действительно! «Сал-дат!»

<...> Я до сих пор констатировал, что между целью, которую мальчик поставил перед собой, и результатом, которого он достиг здесь на лежащей передо мной серой дощечке, имеется какой-то значительный пробел. <...> Если я заменю словечко «результат» достаточно выразительным «мазня», слово «цель» — словом «солдат», а пробел — X, то получу из этого очень милую и краткую формулу: мазня = солдат + X. Дальше, заменив «мазня» на «произведение искусства», а «солдат» на любую «часть природы», получаю: произведение искусства = часть природы + X. Еще дальше, если под произведением искусства подразумевается вообще «искусство», а под частью природы вообще «природа»: искусство = природа + X.

<...> Итак, искусство = природа + X. Прекрасно. Дальше. Чем объяснить, что в моем частном случае возник X? Да почему он должен был возникнуть? Итак, другими словами, почему мой «сал-дат» не стал «солдатом». На это я должен ответить: это связано, очевидно, с самим материалом. Зависит от условий воспроизведения как таковых. Для меня совершенно невозможно из

капли воды сделать биллиардный шар. Из куска глины это мне удастся в большей степени; используя слоновую кость, я мог бы достигнуть совершенства. <...> [3] Отсюда следует, что величина пробела X каждый раз определяется не только условиями воспроизведения как таковыми, но и соответствующим их использованием. Искусство имеет тенденцию снова стать природой. Оно становится ею в зависимости от специфических условий воспроизведения и их использования.

АРНО ХОЛЬЦ, ИОГАНН ШЛАФ

СЕМЕЙСТВО ЗЕЛИКЕ

(В сокращении)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Эдуард Зелике — бухгалтер.
Его жена.
Тони, 22 лет
Альберт, 18 лет
Вальтер, 12 лет
Линхен, 8 лет — их дети
Густав Вендт, кандидат теологии, жилец, снимающий у них меблированную комнату.
Старик Копельке.
Время: рождество. Место: Берлин.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Комната, принадлежащая семейству Зелике. Она достаточно велика, но очень скромно обставлена. На переднем плане справа — дверь, ведущая в коридор, слева — дверь в комнату Вендта. Несколько дальше — дверь в кухню — с окошечками и нитяными занавесками. Значительную часть задней стены занимает старый, тяжелый, обитый материалом с изображением крупных цветов диван, над которым между двумя старыми, пожелтевшими гипсовыми статуэтками, изображающими Шиллера и Гете, висит известная гравюра на стали Каульба «Лотта, режущая хлеб». Ниже — полукругом, симметрично расположенные — висят семейные портреты. Перед диваном — овальный стол, на котором среди всевозможной кофейной посуды стоит зажженная белая стеклянная лампа с зеленым абажуром. Направо от нее окно, налево маленькая, скрытая обоями дверь в каморку. Кроме того, между обеими дверями левой стены — столик, где стоит клетка с канарейкой, над ней тикают стенные часы, а сзади у правой стены — кровать, изголовье которой скрыто за ширмой. Над ней две большие старые литографии в очень тонких золоченых рамках — старый кайзер и Бисмарк. В ногах около окна — тумбочка, где стоят флакончики с лекарствами. Между дверями в каморку и кухню — печь; стулья.
Фрау Зелике, несколько старообразная, печальная женщина, сидит у кровати и вяжет. Она в поношенном платье, лиловой душегрейке, с очками в роговой оправе, время от времени поеживается от холода. Пауза.

Фрау Зелике *(вздыхая)*. Ах, господи!

Вальтер *(еще за стеной, в каморке)*. Ма-а?!

Фрау Зелике, погруженная в свои мысли, уронила чулок, который вяжет; она вытаскивает наполовину из кармана носовой платок, наклоняется над ним и сморкается.

В а л ь т е р *(высовывает голову из каморки. Он толстощекий, в шапке-ушанке, в вязаных рукавичках)*. Ма-а-а! Можно я отрежу себе кусок хлеба?

Ф р а у З е л и к е *(вздрогнув)*. Ах ты негодный мальчишка! Вечно напугаешь! *(Встала и подошла к столу.)* Неужели нельзя быть поосторожней. Разве ты не видишь, что ребенок болен?

В а л ь т е р *(успел забраться на диван, допивает поочередно из всех чашек остатки кофе)*. Но мне так есть хочется, ма!

А л ь б е р т *(также еще за сценой, в каморке, дверь которой теперь широко распахнута. Видно, как он, стоя перед комодом с зеркалом, завязывает галстук)*. Да что, мать! Дай ему лучше подзатыльника!

Ф р а у З е л и к е *(отрезая для Вальтера кусок хлеба)*. Ну, ладно, старший, утихомирься! Ты и сам их каждый день зарабатываешь! Я думала, что вы уж давно ушли?

А л ь б е р т *(недовольно)*. Ну да! Сейчас! Но мне нужно, наверное, сначала пиджак почистить?

Оба исчезают, Вальтер захлопывает за сценой дверь. Голос Альберта: «Ну ты, болван!» <...> С кровати слышен шорох, потом кашель.

Ф р а у З е л и к е *(бросает вязание на кофейную посуду и спешит к кровати)*. Ну вот! Я же говорила! Опять горланили и разбудили бедняжку... Что, мое сердечко? Как ты, милая Линхен?

Пауза. Фрау Зелике наклоняется над кроватью, тихие стоны.

У тебя болит что-нибудь, мой цыпленочек?

Л и н х е н *(тоненьким, просительным голоском)*. Ма-мо-чка?

Ф р а у З е л и к е. Да, моя душенька! Что тебе?

Л и н х е н. Ма-мочка?

Ф р а у З е л и к е. Не хочешь ли покушать, моя овечка?.. Нет? Ах ты мой мышоночек!

Л и н х е н. Я — так — устала...

[На протяжении первого действия появляются все персонажи, кроме господина Зелике. Старик Копельке — бедняк и неудачник, гомеопат-самоучка, которого фрау Зелике приглашает к больной девочке: дорогие визиты настоящего врача семье трудно оплачивать. Приходит Тони, она приносит работу домой: в течение рождественских каникул ей необходимо дошить начатое пальто; появляется Вендт. Внешность каждого героя подробно описана: Тони — «среднего роста, стройная, но не производит впечатления слабой. Светлые волосы. Скромное, несколько серьезное выражение лица. Одета в простое темное платье, длинное, коричневато-желтое пальто». Вендт — «выше среднего роста, очень строен, с тонкими чертами бледного лица, довольно длинные черные волосы просто зачесаны назад. Темная, исключительной чистоты одежда, ничем не напоминающая пасторскую». Все напряженно ждут прихода господина Зелике, Альберт и Вальтер должны привести его из конторы, но их тоже долго нет. Фрау Зелике предполагает, что эти бездельники слоняются по праздничному базару. Постепенно все уходят из комнаты, кроме больной девочки. Т о н и, склонившись над работой, шьет. Стук из комнаты Вендта.]

Т о н и. Войдите!

В е н д т. Я не помешаю?

Тони. Нет!.. Вы что-то хотите?

Вендт *(подходя к столу)*. Я?.. Нет! *(Бросает на нее быстрый взгляд.)* Вы даже сегодня работаете?

Тони. Да! Что же делать? В праздничные дни я должна закончить эту работу.

Вендт. В праздничные дни?.. Работу... со всеми пальто?

Тони. Да! Конечно, работы еще много. Вы слышите? Это звонят рождественские колокола!

Вендт *(приносит стул и ставит его рядом со стулом Тони)*. Да! Рождественские колокола! Рождественские колокола!

<...> Тони. Вы скоро будете пастором?

Вендт. Да!

Тони. В рождество они всегда звонят так красиво...

<...> Вендт. Тони! Я хочу теперь у вас спросить! Однажды я уже... Вы это восприняли как шутку, а я вынужден был признать, что тогда у меня не было права... Но теперь у меня есть право спросить... Теперь, когда моя жизнь, можно сказать, налажена. Я хочу спросить... не хотите ли вы поехать вместе со мной в мой сельский приход?

Тони. Вы... хочу ли я поехать с вами?

Вендт. Да! Не хотите ли вы теперь поехать вместе со мной?

Тони. Ах... *(Плачет.)*

Вендт. Вы плачете?

<...> Тони *(прислушивается)*. Погодите! *(Встает и на цыпочках подходит к кровати.)* Нет!.. Я думала... Линхен... И... *(Плачет еще сильнее.)*

Вендт *(в сильном волнении, пытается овладеть собой)*. Тони! Я не знаю, у тебя так много сомнений, так много... Скажи! Скажи обо всем откровенно! Может быть, ты только так писала, что любишь меня. Ты не можешь ехать со мной, потому что ты... не любишь меня?

Тони. Люблю ли я тебя?.. Но... о боже! О чем я говорю...

<...> Ах, да, да... Линхен — это то единственное, что еще осталось у отца с матерью... Если она умрет, а я тоже уеду... О нет! Нет! Этого не будет! Этого не будет! Тогда все здесь будет еще хуже, еще много хуже.

[Вендт мягко и ласково убеждает Тони в том, что Линхен поправится; когда девочке станет лучше, они возьмут ее к себе; и сама Тони оживет там, для нее — жены сельского пастора — начнется новая жизнь.]

<...> Тони *(вздыхая)*. Ах, да! Может быть, это и так!

Вендт *(наклоняется к ней)*. Так ты согласна, Тони?

Тони. Да! Да! Если...

Вендт. Тише! Тише! *(Целует ее.)* О! Теперь мир будет так прекрасен! Так прекрасен!

Тони. Прекрасен!.. Ах, боже!

Вендт. Да! Прекрасен! Вопреки всему! *(Целует ее.)*

Тони. Любимый! *(Отвечает на его поцелуй.)*

Вендт *(после небольшой паузы, шутливо)*. Госпожа пасторша!

Тони *(улыбаясь)*. Ах, ты!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Та же комната. Ночь, сквозь занесенное снегом окно светит луна. Фрау Зелике снова сидит у кровати и вяжет. Тони работает за столом. Альберт сидит рядом с ней, читает, перелистывает книгу, иногда позевывает. Вальтер стоит у окна, опираясь руками о подоконник.

Вальтер *(от окна, обращаясь к фрау Зелике)*. Мама! А он все не идет.

Фрау Зелике. Да! И сегодня нам нужно чего-то ждать.

Вальтер *(прижимаясь к ней, обнимая ее)*. Мамочка! Ты не сердишься на меня?.. Да?.. Мамочка!

<...> Линхен. А почему папы все нет?

Фрау Зелике. Успокойся! Не плачь! Не волнуйся, моя душенька! Он скоро придет!.. О господи!

Линхен. Он опять пьяный? Правда?

Тони опускает шитье и смотрит прямо перед собой.

Фрау Зелике. Нет! Нет же, сердечко мое! Просто ему далеко идти! Он что-то принесет тебе!

Линхен. Нет! Нет!.. Он будет потом тебя бить?

Фрау Залике. Ах что ты, моя маленькая! Не плачь, моя Линхен! О господи... Тебе же нельзя волноваться. Тогда ты не поправишься! Нет, мой мышоночек! Просто ему очень далеко идти!

Линхен. Он принесет мне пирожное?

Фрау Зелике. Да.

<...> Линхен. Мамочка... А я ведь снова буду здоровой?

Фрау Зелике. Конечно, мой мышоночек. Обязательно!

Маленькая пауза.

Линхен. Мамочка?

Фрау Зелике. Да.

Линхен *(улыбаясь)*. А быть больной так хорошо!

Фрау Зелике. Ах, господи! Моя бедная глупенькая малышка!.. Почему же? *(Нежно склоняется к Линхен.)*

Линхен. Потому что... потому что ты тогда всегда такая добрая...

Фрау Зелике. Моя Линхен! А разве я вообще не добрая?

Линхен. Мамочка?

Фрау Зелике. Что?

Линхен. Не правда ли, мамочка! Ты меня не будешь больше ругать, когда я... поправлюсь...

Фрау Зелике. Ах, моя... *(Целует ее.)*

<...> Линхен. Ах, мамочка! Какой красивый лунный свет!

Фрау Зелике. Да?

Линхен *(пытается петь)*. У кого самые красивые свечки?
У золотой луны...

У нее начинается приступ кашля. Тони испуганно отталкивает шитье.

Линхен. Ах!..аа...а...а.

Фрау Зелике. Сердечко мое! Бедная моя деточка!

После приступа кашля Линхен некоторое время лежит тихо, совершенно измученная.

Линхен. Мамочка?

Фрау Зелике. Да!

Линхен. Я... я... хочу встать!

Фрау Зелике. Но ведь нельзя же, деточка!

Линхен. В постели — так — скучно!

Начинает беспокойно метаться.

Фрау Зелике. Потерпи, моя маленькая! А завтра или послезавтра мы посмотрим! Ты, наверное, сможешь выйти!

Линхен. Только обязательно!

Постепенно Линхен успокаивается и засыпает.

Фрау Зелике. Она снова спит! А моя нога все болит! Моя нога! *(Стонет.)*

Альберт *(из каморки)*. Мама! Сил никаких нет!

Фрау Зелике. А вот подожди! Когда-нибудь и у тебя что-нибудь заболит! О господи! Что это за жизнь! <...> О господи! Что за человек! Никогда никакого внимания! Ему все, все здесь безразлично! Ведь он уже старый. Постыдился бы!

<...> Вальтер *(из каморки в ужасе)*. Мамочка! Мамочка! В кухонную дверь стучат!

Фрау Зелике. О господи, господи! Он сильно пьян!.. Тихо, Вальтер! Успокойся, мой мальчик! Притворись спящим! Тони, открой дверь!

Тони. Да! Уйди, мамочка! Уйди на всякий случай!

Входит, пошатываясь, Зелике. Он пьян. Втаскивает за собой елку, из карманов расстегнутого черного пальто торчат свертки, бумага. Зелике — высокий, широкоплечий человек, с густой темной бородой, в которой заметно пробивается седина. <...>

Зелике. Где... мальчуганы?

Тони. Они уже спят!

Зелике. Как? А сколько сейчас... времени?

Тони. Два!

Зелике *(очень удивлен)*. Что — черт! Два?! <...>

[Зелике начинает шуметь, скандалить, в каморку сыновей кидает свои подарки, упрекает испуганную Тони в том, что она до сих пор «у него на шее». Видит жену, которая хочет пройти к постели больной девочки, кривляясь, передразнивает ее. Тони уводит мать из комнаты. Пьяный Зелике подходит к постели больного ребенка, заикаясь, бормочет: «Мышоночек... Ты спишь, мое сердечко, моя бедняжечка» и т. д. Тони заслоняет собой постель больной девочки. Зелике набрасывается на нее с кулаками, потом, постепенно, силы покидают его.]

Зелике. Бедные дети! Бедные дети! И ты, мой милый мышоночек! *(Его слова переходят в плач.)* Мой бедный, милый мышоночек!

Тони *(с болью)*. О боже, боже! *(Закрывает лицо руками.)*

Зелике. Да! Да! Ты, старший! Бери пример с твоего отца! Вот это называется несчастьем! Это большое, большое несчастье! Твой отец был глуп, добр и глуп, мой сын! Но он был не плохой! Он всех вас — всех! — всех! — и вашу мать тоже! — любит! Она только не может этого понять, и в этом наше несчастье! *(Его слова переходят в неясное бормотанье, он засыпает.)*

Пробуждается Линхен, она в лихорадочном, возбужденном состоянии. Тони не может ее успокоить и в страхе зовет мать.

Линхен. Ма-моч-ка... Ма-моч-ка...

Фрау Зелике. Деточка??? *(Склоняется над кроватью, пристально смотрит на Линхен.)*

Линхен. Свет гаснет... Свет гас... да... Мамочка! Милая мамочка!..

Фрау Зелике *(торопливо, взволнованным шепотом, не отрывая глаз от Линхен)*. Тони! Тони!

Тони *(рядом с ней. Подавленно)*. О боже...

Фрау Зелике. Моя милая! Счастье мое!

[Пауза. Мертвая тишина. Слышится только легкое похрапывание Зелике.]

Линхен. Милая ма...

Фрау Зелике. Она... умирает. О господи... Моя душенька! Мое сердечко! *(Вскрикивает, падает на кровать.)*

Тони *(бросается к столу, требовательным голосом)*. Отец! Отец!!!

Альберт *(из каморки)*. Что случилось??!

Вальтер *(из каморки, плача)*. Папочка! Папочка!

Фрау Зелике *(тихо всхлипывая)*. Она умерла!.. Она умерла!..

Альберт и Вальтер подбегают к постели.

Вальтер. Мамочка! Мамочка! } *(Одновременно.)*
Альберт. Ради бога! }

Тони *(плача)*. Отец! Отец! *(Трясет Зелике.)*

Зелике *(просыпаясь)*. А-а! Ну! — Пусти... Ну! *(Недовольно поднимает голову, хочет снова уснуть.)*

Тони. Отец! *(Вне себя хватает его за плечи.)*

Зелике. Ну да, вот... Что тут? *(Смотрит перед собой и трет лоб.)*

Тони *(с надрывом)*. Линхен — умерла...

Зелике *(смотрит на нее, поднимается)*. Что... что с Линхен?

Тони. Она... умерла. *(Рыдает. Зелике проводит рукой по лбу.)*

Зелике. Л... Линхен?!!

Вздрагивает и подходит к кровати. Тони, рыдая, неверными шагами идет за ним. Какое-то время Зелике молча стоит у кровати, потом с глухим стоном падает на стул. Остальные в немом оцепенении смотрят на него.

Тони *(неожиданно бросившись к нему, обвивая его шею руками)*. Милый отец! Мой милый отец...

В это время открывается дверь из комнаты Вендта, он тихо входит.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

[Семья Зелике тяжело переживает смерть Линхен. Сражен горем Зелике, не хочет больше жить его жена: «...самое лучшее, если Линхен заберет меня к себе... Чем скорее, тем лучше!» Горько плачет маленький Вальтер. Тони старается сохранить семью. Теперь на предложение Вендта она отвечает решительным отказом: она не может оставить родителей и братьев. Вендт должен ехать. Семья Зелике прощается с ним. Колокола звонят к утреннему богослужению. Их звон слышен до конца действия.]

Фрау Зелике. Они зовут уже в церковь... Ах, кто бы мог подумать, что вы уедете от нас, господин Вендт! Уедете при таких обстоятельствах!.. *(Плачет.)* Будьте же счастливы! *(Протягивает ему руку.)* Передайте привет вашим родителям, хотя мы с ними незнакомы. Пусть будут в вашей жизни лучшие праздники — и думайте иногда о нас...

Вендт. Да! Конечно, милая фрау Зелике.

Фрау Зелике. А где же Тони? У вас так мало времени...

Тони *(приносит завтрак и кофейную посуду, в другой руке она несет чемоданчик. Проходит мимо Вендта, передает ему чемоданчик)*. Пожалуйста!

Вендт *(берет его и ставит на столе у дивана)*. Благодарю вас...

Фрау Зелике *(вытирает глаза фартуком, плачет)*. О господи! О господи!

Тони *(отнесла завтрак в комнату Вендта и снова возвращается к матери. Она обнимает ее и целует. Нежно)*. Мамочка! Мамусенька!

Фрау Зелике *(Вендту, все еще плача)*. Да, передайте им привет! Передайте им сердечный привет от нас!

Вендт *(взяв ее руку)*. Благодарю вас, фрау Зелике! Благодарю вас! За все! *(К Тони, которая другой рукой продолжает обнимать мать — взяв руку Тони.)* Будьте счастливы! Я... *(Тони склоняется к матери и не хочет отвечать ему. Все ее тело содрогается от рыданий. Вендт вдруг наклоняется к руке Тони, которую он все еще держит в своей, и целует ее.)* Я вернусь!

ГЕРХАРТ ГАУПТМАН

(1862—1946)

Г. Гауптман вошел в немецкую литературу в первый период развития натурализма, однако его творчество в большей мере связано с принципами реализма. Гауптман стал создателем немецкой проблемной драмы о современности. Его первая пьеса «Перед восходом солнца» (1889) представила зрителю бездуховность и хищничество немецкой буржуазии. Драматург создал остроконфликтное произведение, герои которого не только страдают от гнета действительности, но и ищут выход из нее. Наличие конфликта и поиски путей его разрешения выводили это произведение из рамок эстетики немецкого натурализма. Следующая драма Гауптмана «Одинокие» (1891) посвящена одной из основных проблем в творчестве драматурга — проблеме положения в обществе и конфликта со средой творческой личности. О реалистической направленности творчества Гауптмана свидетельствует его

постоянный и пристальный интерес к теме народа и к важнейшим проблемам эпохи. Наивысшего развития темы народа Гауптман достигает в драме «Ткачи» (1892). В основу сюжета драмы было положено восстание силезских ткачей 1844 г. Ее созданию предшествовало тщательное изучение быта и труда ткачей в Силезии, автор ездил по местам трагических событий недавнего прошлого. В этой драме сочетаются принципы реализма и натурализма: конфликт, отражающий основные социальные противоречия времени, широта проблематики, социально-временная детерминированность характеров соседствуют с гипертрофированным вниманием к деталям быта, тщательно воспроизводимым, с воссозданием гнетущей атмосферы голода и безысходности, откладывающих отпечаток на физическое состояние персонажей, на образ их мыслей и действий. В первоначальном варианте «Ткачи» были написаны на силезском диалекте, что также в духе натурализма должно было предельно точно передавать специфику среды. Однако драма была построена как дискуссия о положении народа и способах его освобождения, что совершенно определенно противопоставляло ее натуралистическим произведениям. Тема народа получает дальнейшее развитие в комедии «Бобровая шуба» (1893) и в исторической драме из времен крестьянской войны в Германии «Флориан Гейер» (1896). Но драма «Флориан Гейер» не была удачной, ибо Гауптман не понял сущности социальных конфликтов XVI в. В середине 1890-х гг. в творчестве писателя усиливается влияние символизма. Самое значительное произведение этого периода — драма-сказка «Потонувший колокол» (1896), повествующая о смысле искусства и целях творчества. Та же тема возникает в реалистической психологической драме «Михаэль Крамер» (1903). Пьесы «Возчик Геншель» (1898), «Роза Берндт» (1903), «Крысы» (1910), мастерски воспроизводящие конфликты в народной среде, по драматической напряженности приближаются к трагедиям. В 1912 г. Гауптман получил Нобелевскую премию.

ТКАЧИ [1]

(Отрывки из драмы)

События, описываемые в этом произведении, произошли в сороковых годах в Кашбахе, в Эйленгебирге, а также в Петерсвальдау и Лангенбилау, расположенных у подножия Эйленгебирге.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Просторная, окрашенная в серый цвет комната в доме фабриканта Дрейсигера в Петерсвальдау. Это помещение, куда ткачи сдают готовую ткань. Слева — окна без гардин, в глубине — стеклянная дверь, направо — такая же дверь, через которую все время входят и выходят ткачи, ткачихи и дети. Вдоль правой стены, как и всех остальных, почти сплошь уставленной деревянными стеллажами, тянется широкая скамья, куда приходящие ткачи складывают свой материал и в порядке очереди предъявляют его для контроля. За большим столом, на котором ткачи расстилают свой подлежащий контролю товар, стоит приемщик П ф е й ф е р. В руках у Пфейфера циркуль и лупа. Когда ткань осмотрена, ткач кладет бумазею на весы и конторский м а л ь ч и к определяет ее вес. Тот же мальчик сбрасывает бумазею с весов и швыряет ее на стеллажи. Каждый раз, когда ткань принята, Пфейфер громко называет кассиру Н е й м а н у подлежащую выплате денежную сумму. Кассир стоит за небольшим столиком.

Конец мая. Душный полдень. Ткачи стоят перед приемщиком, как перед судьей, напряженно, в страхе ожидая решения своей судьбы: жизнь или смерть! Все они подавлены, забиты, как нищие, которые живут под гнетом непрерывных унижений и стараются остаться незаметными, только бы их терпели. На лицах — следы неустанных, бесплодных, тяжелых дум. Мужчин почти нельзя отличить друг от друга: все — плоскогрудые, кашляющие,

жалкие люди с серыми лицами, с искривленными от постоянного сидения коленями, жертвы ткацкого станка. Женщины на первый взгляд менее схожи, но все обессилены, замучены, измождены, тогда как мужчины еще силятся сохранить какое-то жалкое достоинство, и одежда на них, хоть и в заплатах, но опрятна. Девушки не лишены привлекательности, но на лицах — восковая бледность. Глаза — большие, грустные. Хрупкие фигурки.

Кассир Нейман *(отсчитывая деньги)*. Остается шестнадцать зильбергрошей и два пфеннига.

Первая ткачиха *(тридцати лет, очень худая, берет деньги дрожащими руками)*. Благодарю вас.

Женщина продолжает стоять.

Нейман. В чем дело? Опять что-то не сходится?

Первая ткачиха *(взволнованно, умоляюще)*. Мне так нужно немного денег вперед, хоть несколько пфеннигов.

Нейман. А мне вот нужны несколько сот талеров! Мало ли кому что нужно! *(Уже выплачивая другому, коротко бросает.)* Насчет выплаты вперед решает сам господин Дрейсигер.

Первая ткачиха. А нельзя ли мне поговорить с самим господином Дрейсигером?

Приемщик Пфейфер *(бывший ткач, это сразу бросается в глаза. Но вместе с тем он упитан, хорошо одет, гладко выбрит, нюхает табак. Грубо кричит вслед женщине)*. Господину Дрейсигеру только и дела, что самому вникать во всякую мелочь. А мы-то здесь зачем? *(Пускает в ход циркуль и рассматривает ткань под лупой.)* А, черт! Какой сквозняк! *(Обертывает шаль вокруг шеи.)* Закрывайте дверь, когда входите!

Мальчик-ученик *(громко, Пфейферу)*. Говори, не говори, все равно что чурбаны!

Пфейфер. Все! На весы!

Ткач кладет кусок на весы.

Если бы вы знали толк в своем деле!.. Опять пропуски... Глаза бы мои не глядели... Хороший ткач не зевает, наматывая пряжу на навой.

[Первая ткачиха продолжает униженно просить денег вперед: болела она, болен муж, а в доме куча детей. Ткач Гейбер умоляет не вычитать долга из сегодняшней получки: у него тяжелобольная жена. В ответ они слышат только грубость и издевательства. Лишь молодой ткач Беккер осмеливается спорить с приемщиками и самим Дрейсигером. Фабрикант грозит ему полицией за то, что Беккер пел под его окном «гнусную песню», которую сам Беккер называет «Кровавая баня».
Мальчик, принесший сдавать работу, падает в обморок от голода. Дрейсигер возмущается, что родители посылают детей, а отвечать за все приходится ему. Он хочет замять неприятное впечатление, произведенное историями с Беккером и с мальчиком, жалуется на свою судьбу. После его ухода Пфейфер объявляет о снижении расценок.]

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Комната безземельного крестьянина Вильгельма Анзорге в Кашбахе, в Эйленгебирге.
В тесном помещении, едва в шесть футов высоты, с выщербленным полом

и черным закопченным бревенчатым потолком, сидят за ткацким станком две девушки. Эмма и Берта Баумерт, Матушка Баумерт, разбитая параличом старуха, сидит на табуретке возле кровати, перед ней мотальное колесо. Сын ее Август, двадцати лет — идиот. У него маленькое туловище, маленькая голова и длинные, как у паука, конечности. Он сидит на низкой скамеечке, перед ним тоже мотальное колесо. Через два маленьких оконца на левой стене, частью заклеенных бумагой и заткнутых соломой, пробивается слабый розоватый вечерний свет. Он падает на неубранные белокурые волосы девушек, на их непокрытые худые плечи, на тонкие, бледные, как воск, шеи, на складки грубых рубашек на спине. Эти рубашки да короткие юбки из грубейшего полотна — единственная одежда девушек. Свет падает также на лицо, шею и грудь старухи: у нее худое лицо — одни кости, сморщенное, с бескровной кожей, с пустыми водянистыми глазами, воспаленными от шерстяной пыли, дыма и работы при свете лампы; у старухи большой зоб и длинная жилистая шея — вся в складках; грудь впалая, прикрытая полинялыми тряпками и платками. Освещена также та часть правой стены, где стоит печь с лежанкой, кровать и несколько ярко расписанных ликов святых. На веревке сушится тряпье, за печью сложен старый хлам, потерявший всякую цену. На скамье у печи стоят старые горшки и прочая утварь, на бумаге разложены для сушки картофельные очистки. С потолка свешиваются пряжа и мотовило, около ткацких станков стоят коробки со шпулями. На задней стене низкая, не запирающаяся дверь. Возле — вязка ивовых прутьев. Тут же несколько дырявых корзин. Грохот станков, ритмическое гудение набилок, от которых сотрясаются пол и стены, жужжание и гудение челнока, бегающего взад и вперед,— все эти звуки да еще шум мотальных колес, напоминающий жужжание больших шмелей, заполняют помещение.

Матушка Баумерт *(говорит жалобно, усталым голосом, когда девушки на мгновение перестают работать, нагнувшись над тканью)*. Что, опять надо завязывать узлы?

Эмма *(старшая, двадцатидвухлетняя дочь, связывает разорвавшиеся нитки)*. Ну и нитки!

Берта *(пятнадцати лет)*. Намучаешься тут с этакой основой!

Эмма. Где же он, в самом деле, застрял? Ведь он ушел еще в девять утра.

Матушка Баумерт. Ну да, да! Где же он, в самом деле, застрял, девочки?

Берта. Да ты не волнуйся, мама.

Матушка Баумерт. Вот так всю жизнь: одни волнения и страхи!

Эмма снова принимается за работу.

Берта. Подожди, Эмма.

Эмма. Что случилось?

Берта. Мне показалось, что кто-то идет.

Эмма. Это, наверно, Анзорге вернулся домой.

Фриц *(маленький, босоногий, одетый в лохмотья четырехлетний мальчик, входит плача)*. Мама, я есть хочу.

Эмма. Погоди, Фрицль, погоди немного. Дедушка скоро вернется и принесет хлеб и кофе.

Фриц. Мамочка, мне так хочется есть.

Эмма. Я сказала тебе! Ты ведь не глупенький. Он скоро придет и принесет вкусный хлеб и кофе, и мы все сядем за стол, и

мама соберет картофельные очистки и снесет лавочнику, и он даст за них кувшинчик пахтанья для Фрица.

Фриц. Куда же ушел дедушка?

Эмма. К фабриканту. Отнес пряжу, Фрицль.

Фриц. К фабриканту?

Эмма. Да-да, Фрицль. К Дрейсигеру, что в Петерсвальдау.

Фриц. И ему там дадут хлеб?

Эмма. Да-да. Он там получит деньги и купит хлеба.

Возвращается Баумерт, с ним отставной солдат Егер. Он стройный, среднего роста, краснощекий солдат в запасе, в гусарской шапке набекрень. Одет опрятно, в целых сапогах, в чистой рубашке без воротника. Войдя, берет под козырек, щелкает каблуками... говорит развязно.

[Егер хвастает своим хорошим солдатским житьем, он грамотен, у него десять талеров. Посылают за вином, поджаривают мясо собачки, все сыты и немного успокоены, но мысль о безысходности существования не оставляет их. Егер соглашается, что на богатых нет управы, он читает им песню, которая называется «Кровавая баня» или «Дрейсигерова песня».]

Егер. Ну, слушайте! *(Читает, как ученик, по складам, с неправильными ударениями, но с сильным чувством; в его чтении чувствуются отчаяние, боль, гнев, ненависть, жажда мести.)*

Здесь в городке свершают суд
Страшней, чем суд негласный:
Сперва убьют, потом прочтут
Свой приговор ужасный.
Здесь жгут на медленном огне,
Здесь камера всех пыток,
Здесь стон кругом, как на войне,
Свидетель слез пролитых.

Старый Баумерт *(потрясенный словами песни и глубоко взволнованный, все время пытается перебить Егера. Наконец его прорывает; заикаясь, плача и смеясь, он обращается к жене)*. «Здесь камера всех пыток»! Кто придумал эти слова, мать, тот сказал сущую правду! Да, ты можешь подтвердить это... Как там сказано? «Здесь стон кругом». Стон кругом... Не сосчитать этих стонов!

Егер. ...«свидетель слез пролитых...»

Старый Баумерт. Да, ты-то хорошо знаешь, что мы не перестаем стонать. Стоим ли, лежим ли...

Егер *(продолжает читать, в то время как Анзорге, отложив работу, сидит глубоко потрясенный, а матушка Баумерт и Берта то и дело утирают глаза)*.

Здесь дрейсигеры — палачи,
Подручные — их слуги.
И каждый мучит днем, в ночи,
А чтоб помочь, подлюги!
И вы, отродья сатаны...

Старый Баумерт *(в страшном гневе стучит ногами по полу)*. Да, сатанинское отродье!

Егер *(продолжает).*

...И вы исчадья ада,
Нас грабите, хоть мы бедны!
Проклятье — вам награда.

Анзорге. Ну да, ну да, они заслуживают проклятья!

Старый Баумерт *(сжимает кулаки, грозно).* «Нас грабите, хоть мы бедны!»

Егер *(читает).*

Напрасны и мольба и стон.
В ответ вы лишь кричите:
— Мы вам не по душе? Так вон!
Мол, с голодухи мрите!

Старый Баумерт. Как там сказано: «Напрасны и мольба и стон». Каждое слово... правда, как в библии... Тут не помогут никакие просьбы, никакие мольбы.

Анзорге. Ну да, ну да! Так-так, тут ничего не поможет.

Егер *(читает).*

Представьте горе бедняка,
Подумайте-ка малость:
Ведь дома хлеба ни куска.
Ну, это ли не жалость?
Вам жалость, варвары, чужда.
Вы не такой натуры.
Одна лишь цель у вас всегда:
Содрать с нас по три шкуры.

Старый Баумерт *(вскакивает в ярости).* По три шкуры и последнюю рубашку! Вот я тут перед вами, Роберт Баумерт, мастер-ткач из Кашбаха. Кто может выступить и сказать... Я всю жизнь был честным человеком, и что же? Что дала мне моя честность? На кого я похож? Что они из меня сделали? «Здесь жгут на медленном огне»! *(Простирает руки вперед.)* Вот смотрите, троньте мои руки: кожа да кости! Негодяи, сатанинские отродья! *(Падает на стул, плачет от отчаяния и горя.)*

Анзорге *(швыряет корзину в угол, встает, весь дрожа от гнева, и как бы с трудом произносит).* Все это надо сломать, говорю я вам. Немедленно! Нельзя больше терпеть! Нельзя терпеть! Будь что будет!

Занавес

[В третьем действии Егер, Беккер и молодые ткачи с пением «Кровавой бани» идут к дому Дрейсигера несмотря на предупреждение полицейского Кутше. В четвертом действии после ареста Егера, певшего «Кровавую баню» под окнами фабриканта Дрейсигера, толпа освобождает арестованного, врывается в дом хозяина, в страхе бежавшего со своей семьей и Пфейфером. Восставшие ткачи, старые, молодые, женщины, мужчины, дети, громят дом Дрейсигера, хотят, по словам Баумерта, «пустить его по миру». Беккер предлагает после того, как «управятся здесь», идти в Билау, к Дитриху, который завел у себя механический ткацкий станок.]

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Лангенбилау. Ткацкая мастерская старика Гильзе. Налево оконце, перед ним ткацкий станок, направо кровать, вплотную к кровати стол. В правом

углу печка и скамья. За столом на низенькой скамеечке на краю кровати и на табуретке сидят старый Гильзе, его жена — слепая, почти глухая старуха, сын Готлиб, жена сына Луиза. Они совершают утреннюю молитву. Мотальное колесо с клубком ниток стоит между столом и ткацким станком. На закопченных балках потолка висят различные приспособления для тканья и наматывания шпуль. Свешиваются длинные куски пряжи. Повсюду валяется разный хлам. Комнатка тесная, низкая, одна дверь в глубине ведет в «дом». Против этой двери другая дверь, она открыта и дает возможность заглянуть во вторую ткацкую, такую же, как первая. Полы в «доме» каменные, штукатурка обвалилась, покривившаяся деревянная лестница ведет в чердачное помещение. Видна кадка с бельем, стоящая на табурете. Повсюду валяется нищенское белье, утварь бедняков. Во всех комнатах свет падает слева. Старый Гильзе — бородатый коренастый человек, изнуренный работой, болезнями и заботами. Инвалид, однорукий. У него острый нос, серый цвет лица, как и у большинства ткачей, воспаленные, усталые глаза; очень худ; дрожит. Старый Гильзе, сын и невестка встают со своих мест.

Старый Гильзе *(читает молитву).* Боже милостивый, благодарим тебя от всего сердца, что ты и этой ночью не оставил нас своей благостью и заботой... За то, что смилостивился над нами. Что и этой ночью с нами не приключилось ничего плохого. Велико твое милосердие, а мы простые бедные грешники, недостойные того, чтобы ты раздавил нас ногой, так мы грешны и испорчены. Но ты, отец наш, благоволишь к нам, и оберегаешь нас ради твоего дорогого сына, нашего господа и спасителя Иисуса Христа. Кровь Христова и справедливость — мой наряд и убранство. И, если мы иной раз и малодушествуем под твоей карающей десницей, если огонь очищения чрезмерно опаляет нас, прости нам наши прегрешения, не требуй от нас слишком много. Даруй нам терпение, отец небесный, дабы мы, испытав все страдания, приобщились твоему вечному блаженству. Аминь!

Матушка Гильзе *(подавшись вперед, прислушивается и плачет).* Ах, отец, твоя молитва всегда такая чудесная!

<...> Появляется Горниг.

Горниг *(стоя у дверей).* Бог в помощь!

Старый Гильзе и Готлиб. Спасибо, Горниг!

Старый Гильзе. Да когда ты спишь, друг? Днем торгуешь, ночью караулишь.

Горниг. Совсем я сон потерял.

Луиза. Здравствуй, Горниг.

Старый Гильзе. Ну, что хорошего?

Горниг. Куча новостей, мастер. Люди из Петерсвальдау выкинули коленце — выгнали из берлоги фабриканта Дрейсигера вместе со всем семейством.

Луиза *(взволнованно).* Горниг опять врет как сивый мерин.

Горниг. Нет-нет, я не вру. На этот раз не вру. Они в самом деле прогнали его, клянусь всем святым. Вчера вечером Дрейсигер приехал в Рейхенбах. Но есть же бог на свете! Его не захотели там оставить. Побоялись ткачей. И ему пришлось снова подняться, ехать в Швейдниц.

Старый Гильзе *(осторожно перебирает нити основы и подносит их к гребню, через отверстие которого сын с другой стороны подхватывает нити крючком и протягивает их сквозь отверстие)*. Хватит, Горниг, перестань молоть вздор!

Горниг. Провалиться мне на этом месте! Об этом знает уже каждый младенец.

Старый Гильзе. Скажи, пожалуйста: я рехнулся или ты?

Горниг. Все, что я рассказал, так же верно, как то, что я стою перед тобой. Не будь я сам при этом, я бы рта не раскрыл, но я все видел своими глазами. Своими собственными глазами, как вижу тебя, Готлиб. Они разнесли весь дом фабриканта — от погреба до чердака. Из чердачных окон они бросали посуду прямо через крышу на землю, а сколько бумазеи швырнули в ручей! Даже вода вышла из берегов, представь себе, вода была синей от краски индиго, которую они высыпали за окно. Облака синей пыли поднялись над ручьем. Да-да, похозяйничили они там! А что они сделали в доме... А в красильной... а на складах... Они разнесли лестницу, взломали полы, разбили зеркала, диваны, стулья, все расколотили, разрезали, растоптали, разрушили. Выпустили перья из перин!.. Хуже, чем на войне.

Старый Гильзе. И все это натворили здешние ткачи? *(Удивленно покачивает головой.)*

У двери собрались любопытные — жильцы дома.

Горниг. А кто же еще? Я знаю всех по имени. Я обошел с ландратом весь дом и говорил со многими — они были такие безответные, как всегда, делали свое дело неторопливо, но основательно. Да, основательно! Ландрат увещевал людей, все стояли смиренно, как всегда. Но не дали уговорить себя. Вся чудная мебель была разбита на куски. Можно подумать, что кто-то подрядил их на эту работу.

[Появляется хирург Шмидт, который с трудом на своем экипаже пробился сквозь толпу восставших ткачей.] Он говорит:

Вы только подумайте: в Рейхенбахе они бьют в набат. Полторы тысячи человек! Конец миру пришел! Страшно как!

Старый Гильзе. Они на самом деле идут к нам в Билау?

Хирург Шмидт. Ну да, ну да! Я ведь с трудом пробился сквозь толпу. Так и хотелось выскочить из коляски и дать каждому по порошочку. Плетутся друг за другом, серые и несчастные, и так заунывно поют, что сердце сжимается от тоски, а к горлу комок подкатывает. Мой кучер Фридрих рыдал навзрыд, как старая баба. *(...Уходит на верхний этаж...)*

Ближний звон колокола.

Готлиб *(возвращается. Еще в «доме» начинает рассказывать прерывисто дыша)*. Я видел их. Я их видел. *(Женщине в «доме».)* Они уже здесь, тетушка, они уже здесь! *(Стоя в дверях.)* Отец, они уже здесь! В руках у них колья и ломы! Они уже там навер-

ху, у Дитриха. И скандалят там. Кажется, им выплачивают деньги. О господи, что это будет? Я и не смотрю в ту сторону. Сколько людей! Сколько людей! Если они решатся и двинутся сюда — о боже, боже... нашим фабрикантам несдобровать!

Старый Гильзе. Почему ты бежал? Теперь не скоро отдышишься, вернется твоя старая болезнь, будешь лежать на спине и кататься по постели...

Готлиб *(радостно возбужденный)*. Я бегом, бегом! Иначе те там задержали бы меня. Все ко мне приставали — оставайся с нами! И крестный Баумерт был с ними. Он сказал мне: и тебе лишний пятак пригодится, ведь и ты нищий. И еще сказал: скажи твоему отцу... чтобы и он пришел и вместе с нами отплатил фабриканту за то, что шкуру с нас дерет. *(Страстно.)* Настали другие времена, говорит он. Теперь нам, ткачам, будет житься совсем по-другому. Но мы все должны выйти из своих лачуг, все должны добиваться лучшей жизни. Чтобы в воскресенье у нас был кусок мяса, а в праздники еще кровяная колбаса с квашеной капустой. Да, теперь все пойдет по-другому — так он мне сказал!

Старый Гильзе *(подавляя возмущение)*. И это сказал тебе крестный? Да еще он велит тебе пристать к этим нечестивцам? Берегись! Тут без черта не обошлось. Сам сатана вертит ими.

Луиза*(в волнении, резко)*. Да-да, Готлиб, полезай на печь, захвати ложку да миску пахтанья поставь на колени, надень сюртук и молись! Это придется твоему отцу по душе. Тоже — мужчиной называется!

В «доме» смеются.

[Луиза — мать, она не хочет больше кормить детей демагогическими речами и молитвами, она уходит к восставшим. Беккер, Егер, старый Баумерт и другие ткачи заполняют дом Гильзе, они полны желания бороться, а Гильзе уповает на счастье в загробной жизни.]

Голос. Кто не с нами, тот против нас.

Егер *(грубо угрожая)*. У тебя мозги не в ту сторону повернуты. Перестань, старик! Мы не воры.

Голос. Мы только голодны, вот и все.

Первый молодой ткач. Мы только хотим жить, вот и все. И потому мы перерезали веревку, на которой висели!

Егер. Так и надо было! *(Грозя старику кулаком.)* Скажи еще слово — и ты свету не взвидишь: стукну тебя кулаком по харе!

Беккер. Тише, тише! Отстаньте от старика. Папаша Гильзе, так мы порешили. Лучше умереть, чем жить по-старому.

Старый Гильзе. Разве я не прожил так шестьдесят с лишним лет?

Беккер. Так-то оно так. Но теперь все должно быть по-иному.

Старый Гильзе. Никогда это не сбудется.

Беккер. Не дадут нам добром, так возьмем силой.

Старый Гильзе. Силой? *(Смеется.)* Ну, тогда не долго вам ходить по земле. Вам покажут, у кого сила. Ждать придется недолго.

Егер. Ты имеешь в виду солдат? Мы тоже были солдатами. С одной-двумя ротами не управимся?

Старый Гильзе. Конечно... вы их возьмете языком, болтовней! И даже, если вам повезет, с двумя управитесь, а пришлют десять новых.

Голоса за окном: «Войска! Войска! Берегитесь!» Внезапно все затихает. Доносятся отдельные звуки барабана и труб.

Голос *(неожиданно)*. К черту! Я убегу!

Смех.

Беккер. Кто тут собирается удирать? Кто?

Егер. Кто тут раскис перед кучкой полицейских? Я буду вашим командиром. Я был солдатом и знаю всю эту музыку!

Старый Гильзе. А чем вы будете стрелять? Кольями, да?

Первый молодой ткач. Оставьте в покое этого старого хрыча, у него не все дома.

Второй молодой ткач. Да, у него не все дома.

Готлиб *(незаметно подошел к бунтарям, хватает того, кто произнес последние слова)*. Как ты смеешь издеваться над стариком?

Первый молодой ткач. Отстань, я не сказал ничего обидного.

Старый Гильзе *(становясь между ними)*. Пускай себе болтают. Не выходи из себя, Готлиб. Он очень скоро поймет, у кого не все дома: у меня или у него.

Беккер. А ты не с нами, Готлиб?

Старый Гильзе. И не подумает.

Луиза *(входит в дом и кричит в комнату)*. Не теряйте времени! Не теряйте времени с этими ханжами, с этими дурнями! Идемте на площадь! На площадь! И крестный Баумерт пусть поторапливается! Майор, верхом на лошади, уговаривает людей, посылает их по домам. Если вы не поторопитесь, мы проиграем все.

Егер (*на ходу*). А муженек у тебя не из храбрых.

Луиза. Кто мой муж! Нет у меня мужа!

В «доме» начинают петь.

Виттинг *(с ведром в руке спускается сверху, хочет войти, но на мгновение задерживается в «доме»)*. Вперед! Кто не хочет быть бесчестной собакой, вперед! Ура! *(Выбегает.)*

Группа людей, среди них Луиза и Егер, бегут с ним, крича «ура».

Беккер. До свидания, папаша Гильзе, мы с вами еще потолкуем. *(Уходит.)*

Старый Гильзе. Едва ли. Вряд ли я проживу еще пять лет. А раньше ты не вернешься.

Беккер *(останавливается в удивлении)*. Откуда вернусь, папаша Гильзе?

Старый Гильзе. С каторги, откуда еще?

Беккер *(громко смеясь)*. Давно об этом мечтаю. Там по крайней мере досыта хлеба поешь, папаша Гильзе! *(Уходит.)*

Старый Баумерт *(сидит на табуретке, тупо глядя перед собой, что-то обдумывая, и вдруг встает)*. Правильно, Густав. Я выпил лишнее. Но голова у меня ясная. У тебя свое мнение, а у меня другое. И я говорю: Беккер прав, даже если это кончится цепями и веревками. Ведь в каторжной тюрьме куда лучше, чем дома. Там ты обеспечен, не голодаешь. Я рад бы не участвовать в этом. Но посуди сам, Густав: один-единственный раз человек должен на какой-то миг вздохнуть полной грудью! *(Медленно идет к двери.)* Прощай, Густав. Если что случится, помолись за меня. Слышишь? *(Уходит.)*

Восставшие разбежались. Дом снова заполняется любопытными жильцами. Старый Гильзе за станком. Готлиб вытаскивает топор из-за печи и машинально пробует, острое ли лезвие. Оба, отец и сын, сильно взволнованы. Снаружи доносится шум толпы.

Фрау Гильзе. В чем дело, отец? Половицы так и дрожат. Что там происходит? Что будет? Что будет?

Пауза.

Старый Гильзе. Готлиб!

Готлиб. Да?

Старый Гильзе. Брось топор.

Готлиб. А кто наколет щепы? *(Прислоняет топор к стене.)*

Пауза.

Старый Гильзе. Готлиб, слушайся отца.

Голос поет у окна.

Готлиб *(вскакивает, бросается к окну с поднятым кулаком)*. Скотина, не выводи меня из себя!

Раздается выстрел.

Фрау Гильзе *(в испуге)*. О господи, опять гром!

Старый Гильзе *(невольно складывает руки для молитвы)*. Господи, иже еси на небеси! Защити бедных ткачей, защити моих бедных братьев!

Тишина.

(Про себя, потрясенный.) Теперь течет кровь.

Готлиб *(когда раздался выстрел, вскочил, в руке крепко держит топор, весь покраснел от внутреннего волнения, едва владеет собой)*. Что же, и теперь еще не сметь пикнуть?

Девушка-ткачиха *(кричит из «дома» в комнату)*. Папаша Гильзе, папаша Гильзе, отойди от окна. К нам наверх залетела пуля! *(Уходит.)*

Мильхен *(смеясь, высовывает голову за окно)*. Дедушка,

дедушка, они стреляют из ружей. Люди попадали, один все еще вертится, вертится, как волчок, а другой трепыхается, как воробышек, которому отрывают голову. А крови сколько, крови!

Женщина-ткачиха. А вот и убитые.

Старый ткач *(в «доме»)*. Смотрите, они идут против солдат.

Второй ткач *(беспомощно)*. Ну, что вы скажете? Женщины, женщины! Задрали юбки и плюют на солдат!

Женщина-ткачиха *(кричит в комнату)*. Готлиб, посмотри на свою жену! У нее, видно, больше смекалки, чем у тебя. Прыгает вокруг штыков, будто под музыку танцует.

Четверо мужчин проносят через сени раненого. Тишина. Слышен чей-то голос: «Это ульбриховский ткач». Снова раздается тот же голос: «С этим, видно, кончено. Получил пулю в лоб». На деревянной лестнице слышны мужские голоса: «Ура! Ура!»

Голоса *(в «доме»)*. Камни? Откуда они взялись? Да убирайтесь вы! Растащили шоссе.

— Ну, вот и солдаты. Зашвыряли булыжником!

Снаружи крики. Возгласы страха, рев в сенях. Двери из сеней на улицу захлопываются.

Голоса *(в «доме»)*. Они опять заряжают ружья! Сейчас будет еще залп!

— Папаша Гильзе, отойдите от окна!

Готлиб *(бежит за топором)*. Что? Что? Что? Бешеные собаки вы, что ли? Порох и пули жрать нам вместо хлеба? *(Держит в руках топор, поколебавшись одно мгновение, обращается к старику.)* Чтоб мою жену застрелили? Нет! Никогда! *(Убегает.)* Смотрите, теперь иду я!

Старый Гильзе. Готлиб! Готлиб!

Фрау Гильзе. Куда ушел Готлиб?

Старый Гильзе. К черту в пасть!

Голос *(из «дома»)*. Отойдите от окна, папаша Гильзе!

Старый Гильзе. Я на это дело не пойду. Если даже вы все тут спятите. *(Обращается к старухе, говорит со все возрастающим пафосом.)* Отец небесный посадил меня сюда! Не так ли, мать? Тут я и буду сидеть и выполнять свои обязанности, хотя бы весь мир перевернулся! *(Берется за работу.)*

Раздается залп. Пораженный насмерть, старый Гильзе выпрямляется и падает на станок. Громкие крики «ура»; люди, стоящие в сенях, выбегают на улицу.

Фрау Гильзе *(много раз повторяет)*. Отец, отец да что с тобой?

Непрекращающиеся крики «ура» доносятся уже издали. Неожиданно в комнату вбегает Мильхен.

Мильхен. Дедушка, дедушка, они гонят солдат в деревню, они разнесли Дитрихов дом, они там тоже громят, как у Дрейсигера. Дедушка? *(Пугается, настораживается, сует палец в рот и подходит к мертвому деду.)* Дедушка?!

Фрау Гильзе. Да скажи же хоть слово, отец! Мне страшно!

Занавес падает.

Поется песня ткачей на мотив «Замок в Австрии есть...».

ГЕНРИХ МАНН
(1871—1950)

Г. Манн стал создателем немецкого социального сатирического романа о современности. Он известен также как новеллист, публицист, литературный критик. Наиболее значительными реалистическими произведениями раннего Г. Манна стали романы «Учитель Унрат» (1904) и «Верноподданный» (1914). Оба произведения посвящены двуединому явлению, характерному, по мнению Манна, для кайзеровской Германии: сосуществованию в одном человеке воспитателя и развратителя («Учитель Унрат»), раба и тирана («Верноподданный»). В этом романе представлен облик Германии периода бешеной погони за удачей при использовании чаще всего безнравственных способов, Германии, милитаристской и шовинистской, строящей свою политику на откровенной демагогии и культивирующей полный отказ личности от самой себя. «Верноподданный» был первым романом будущей трилогии «Империя». Позднее в нее вошли «Бедные» (1917) — роман о пролетариате, и «Голова» (1925) — произведение о правящей верхушке страны.

Значительна новеллистика Г. Манна, проблематика роднит ее с романами. Новелла «Гретхен» становится позднее частью «Верноподданного»; в новелле «Отречение» намечается проблема раба и тирана, нравственной деградации властителя. Публицистика и литературная критика занимают важное место в творчестве писателя. Это своеобразная лаборатория, где происходит кристаллизация тех идей, которые впоследствии Г. Манн разовьет в своих романах. Активная политическая позиция Г. Манна приводит к тому, что его литературная критика публицистична.

ДУХ И ДЕЙСТВИЕ

(В сокращении)

I

Из всех, кто когда-либо писал, самый большой и прочный успех выпал на долю Руссо. <...>

Его идеалистические романы нашли своего читателя, это был его подлинный герой — народ. Этот народ не совершал революции, пока он только голодал; он совершил ее, когда узнал, что на свете есть справедливость и правда. Узнали об этом и его соседи; однако они не перешли к действию, хотя голодали не меньше. «Революции редки,— говорил Наполеон,— ибо человеческая жизнь слишком коротка. Про себя каждый думает, что не стоит свергать существующий порядок». Французы в 1790 году решили, что стоит. Их пламенное легковерие, их вера в силу духа воодушевили их, и мечта писателя стала реальностью. Пусть все это было лишь одним мгновением, но в это мгновение были стерты границы провинций, дворянство сошло со сцены, а на бескрайних просторах десятки тысяч федератов поклялись друг другу в любви; крестьяне

сказали друг другу, что революция принадлежит не Франции, а всему человечеству, и посланцы всех народов пришли воздать должное французской нации и по-братски протянуть ей руку помощи. Это мгновение, стоившее так много крови, озарило сказочным сиянием грядущие века и по сей день согревает людей. С тех пор у человечества лишь одна задача: осуществить все то, что предвосхитило это мгновение, вновь вернуть его. У истории теперь лишь один смысл — этот великий час должен быть увековечен, мир должен стать воплощением духа, окрылявшего поколение того года. Все, что противодействует или сдерживает, любой триумф несправедливости бессилен перед вечностью духа, вспыхнувшего в те времена. Но нужен был народ, который принес бы себя в жертву во имя этого духа и сохранил бы ему верность. Этот народ испокон века не боится заблуждений и крушений, переносит деспотизм и поражения, гражданскую войну и жестокие годы реакции и после каждого периода смут и разрухи находит в себе силы сделать еще один шаг по пути, начертанному разумом. Должен был родиться народ, способный воевать за разум, воплощенный Ratio militans *. Вы скажете, что в самой природе вещей заложена необходимость «развития». Но это развитие само по себе никогда и нигде не обеспечит ничего, кроме минимума жизненных возможностей, именно возможность жить, а не свободу. Возможность жить, а не справедливость. Возможность жить, а не человеческое достоинство. Делать ставку на развитие — значит отдаться на милость природы; но никогда еще не бывало, чтобы природа дала нечто сверх положенного. Нужен дух, нужен бунт человека против природы, ее медлительности и суровости: дух, который за один час дарит вам небеса, которому не жалко жизни целых поколений ради одной искры пламенной идеи. Необходим был народ, гордо жертвующий собой ради духа, чтобы другие могли жить.

Писателям Франции, от Руссо до Золя, было легко выступать против существующей власти: за ними стоял народ. Народ с прекрасным литературным чутьем, скептически настроенный по отношению к власти, у которого кровь закипала в жилах, как только разум ему доказывал, что эта власть должна быть ниспровергнута. <...> Дух здесь вовсе не эфирный призрак, как у нас, витающий где-то в небесах, пока жизнь убого ковыляет по грешной земле. Дух здесь — сама жизнь, он творит жизнь, не боясь ее сократить. В конце концов справедливость может быть в ущерб жизни, а правда — привести к пропасти. <...> Но вот народ, презревший поддерживающий его в жизни обман. <...> Они, эти французы, не спрашивали, куда их может завести мечта поэта о рациональном государстве... Они действовали согласно с его словом, ведь они прозрели через него <...>. Идейным вождям Франции, от Руссо до Золя, было легко, у них были солдаты.

---

* Воинствующий дух *(лат.)*.

II

В Германии им было бы труднее. Здесь им пришлось бы иметь дело с народом, который хочет жить, не спрашивая о том, как он живет. Никто не видел, чтобы здесь, где так много размышляли, энергия нации когда-либо была сосредоточена для претворения в жизнь откровений духа. Никого не увлекала мысль устранить несправедливую систему насилия. Широтой мысли они превосходили всех, подымались до вершин чистого разума, додумывались до небытия: в стране же царил произвол и кулачное право. <...> Здесь цепляются за ложь и несправедливость, как будто чувствуют за правдой зияющую пропасть. Неверие в разум — это неверие в человека, недостаточная уверенность в самом себе. Каждый в отдельности предпочитает быть подданным и слугой, где же ему верить в демократию, в народовластие! <...> Крайности тирании здесь столь же невероятны, как и равенство. Никакой жестокости, но и никакой любви. Нигде классы в такой мере не разделены снежными вершинами отчужденности. Здесь не любят друг друга, не любят людей. Монархия, государство господ — это организация человеконенавистничества и его школа. Масса маленьких людей, в жилах которых течет, как и всюду, более теплая кровь, обречена на неосуществимые мечтания, она не способна сплотиться в единую братскую семью, что делает народ великим. Здесь нет великого народа, здесь лишь великие люди. Всю свою любовь и все свое тщеславие, все самосознание этот народ вложил в своих великих людей.

Его великие люди! Было ли когда-либо подсчитано, чего они уже стоили этому народу? Сколько таланта, решимости и благородства задавлено, сколько вызвано к жизни покорности, зависти и самоуничижения и как много упущено за сто лет в отношении уравнивания, то есть морального подъема нации в целом,— и все ради того, чтобы раз в десятки лет появилось чудо человеческого совершенства, взращенное на самоотречении целых поколений и расцветшее подобно махровому чудо-цветку на живом перегное нации. <...> В наши дни народ не может позволить себе иметь столь великих людей. Народ не может теперь допустить, чтобы они лишали его собственной воли, чтобы они развращали или заражали его. Нельзя позволить, чтобы фабриканту шерстяных изделий или газетному борзописцу внушалось желание стать сверхчеловеком, в то время как они еще не стали обычными людьми.

И менее всего позволительны такой обман и такая трусость человеку духа, писателю, а именно он освятил и распространил этот обман. Его назначение дать определение действительности, и кристально ясное совершенное слово обязывает его презирать тупую, нечистую власть. Силой духа на него возложено нести достоинство человека. Всю свою жизнь он жертвует выгодой ради правды. Он проникает в сущность явлений, ему дано увидеть великое

малым и в малом человечески великое: поэтому равенство становится для него решающим требованием разума. Но именно писатель в течение десятилетий занимается в Германии тем, что приукрашивает неразумное, софистически оправдывает все несправедливое и выступает в пользу своего заклятого врага — власти. Какая странная болезнь довела его до этого? Чем объяснить этого Ницше, который освятил своим гением этот человеческий тип, и всех тех, кто последовал за ним? Неужели тем, что это время и эта страна не видели ничего, кроме ошеломляющего успеха власти? Или тем, что все попытки отстоять свою самобытность в тех условиях и в то время казались безнадежными? Или, может быть, тем, что надо было как-то действовать, пусть даже против самого себя; воспевая и усиливая врага, становясь восторженным адвокатом зла? Может быть, это просто извращенный способ капитуляции человека, который слишком много узнал и теперь мечется в дурном кошмаре жизни, как беглый каторжник.

Этим ренегатам от литературы можно найти много оправданий, начиная трагическим честолюбием и кончая жалким тщеславием, глупой манией быть чем-то особенным и паническим ужасом перед одиночеством или отвращением к нигилизму. Пожалуй, главное их оправдание в том, что невероятно выросло расстояние, которое после столь длительного периода бездействия отделяет носителей духа в Германии от народа. Но что сделали они, чтобы сократить его? Жизнь народа была для них лишь символом их собственных возвышенных переживаний. Они отводили окружающему миру роль статиста, никогда их прекрасные страсти не имели ничего общего с той схваткой, которая шла внизу, они не знали демократии и презирают ее. Они презирают парламентский режим еще до того, как он установлен, а общественное мнение до того, как оно признано. Они держат себя так, как будто для них пройденный этап все то, за что другие проливали свою кровь. Они являют на своем лице пресыщение, хотя никогда не боролись и не наслаждались. Господство народа, господство разума должно было бы быть и их господством. Они могли бы принести этому народу счастье, если бы показали ему его подлинную сущность, тогда народ больше уважал бы себя и жил более полнокровной жизнью. Не только время, но и честь требует от писателя, чтобы он и в этой стране обеспечил, наконец, выполнение всех велений разума, чтобы он стал агитатором, вступил в союз с народом против власти, чтобы он всю силу слова отдал борьбе народа, которая есть и борьба разума. Он не должен превращать свою избранность в культ собственной личности. Свойственная немцам переоценка исключительного с каждым днем все больше обращается против разума и правды: эта избранность должна состоять в умении соблюсти меру и служить образцом. Ибо тип интеллигентного человека должен стать преобладающим в народе, который сегодня еще хочет подняться на высшую ступень. Пусть гений станет братом последнего

репортера, чтобы пресса и общественное мнение, как наиболее популярные проявления человеческого духа, возобладали над соображениями корысти и пользы и достигли определенной идейной высоты. В поклоннике палки и авторитета надо видеть врага. Интеллигент, пристроившийся к касте господ, предает разум, ибо разум не признает ничего неподвижного и не дает никаких привилегий. Он разрушает устои, он несет равенство; по обломкам сотен оплотов насилия устремляется он навстречу последним свершениям правды и справедливости, их воплощению, даже если это грозит смертью.

ОТРЕЧЕНИЕ[2]

Всем хотелось играть в футбол, и только Феликс настаивал на том, чтобы бежать наперегонки.

— Кто здесь главный? — закричал он, покраснев и весь дрожа, и метнул такой взгляд, что тот, на кого он упал, поторопился смешаться с кучкой друзей.

— Кто здесь главный? — были первые слова, с которыми он, только поступив в школу, обратился к ним.

Все оторопело переглянулись. Какой-то долговязый олух, смерив взглядом тщедушного подростка, попробовал было хихикнуть, но Феликс неожиданно схватил его за шиворот и согнул в три погибели.

— А больше ты ничего не можешь? — прохрипел укрощенный, чуть ли не касаясь носом земли.

— А ну, наперегонки! Тогда увидим.

— Валяй, беги! — закричало большинство.

— Ну, кто еще против? — спросил Феликс, гордо выпрямляясь и отставив одну ногу.

— Мне все равно,— лениво сказал толстый Ганс Бут.

Другие поддержали:

— Нам тоже.

Началась толкотня, и кое-кто перешел к Феликсу. Тем, кто выстроился за его противником, стало страшно — такой ненавистью загорелись его глаза.

— Я запомню каждого! — презрительно крикнул он.

Еще двое перешли к нему, потом еще двое. Бут с независимым видом крутился подле тех и других, но, получив оплеуху от Феликса, поспешил к нему присоединиться.

Феликс шутя одержал победу. Ветер, несущийся ему навстречу, казалось, звенел в ушах бодрящей мелодией; и когда Феликс вернулся, опьяненный быстротой, от которой кровь стремительно бежала по жилам, он уже твердо верил в свои грядущие победы. Пожав плечами, он рассмеялся в лицо противнику, обещавшему посчитаться с ним на футбольном поле. <...>

Для большинства, правда, достаточно было грубого окрика.

С двумя-тремя, Феликс знал это,— ему еще предстоит помериться силой; остальные покорились. Порой он сам удивлялся — конечно, не в школе, где задача главенствовать постоянно держала его в напряжении, а дома,— удивлялся тому, что они повинуются. Они же сильнее! Любой из них сильнее! Толстяку Гансу Буту, казалось, и в голову не приходило, что у него есть мускулы! И он тоже был этакой бесформенной глыбой, из которой можно было лепить что угодно. Феликс был одинок; дух его беспокойно кружил над этой мелюзгой, а руки возбужденно лепили какие-то образины и отталкивали их прочь.

Он придумывал для них удивительные прозвища и почти всех наделил ими, а когда новый учитель стал спрашивать, как их зовут, каждый должен был назваться своим прозвищем: Бифштекс, Гад, Макака. Вот встал одетый в английский костюмчик Веек и отрекомендовался Бифштексом; сын бургомистра Граупеля обозвал себя Гадом, потому что так приказал ему Феликс. Сам Феликс ходил в перелицованной курточке. С тех пор как во время их странствий погиб отец — Феликс мог лишь догадываться, при каких обстоятельствах,— они с матерью ютились в трех жалких комнатках в этом городе, где он делал что хотел.

Но если он награждал товарищей презрительными кличками, то для учителей находил и вовсе немыслимые. Их стыдно было произносить вслух. Зато учителя чистописания, над которым кто только не измывался, он заставил уважать. Запугиванием и насмешками он ввел моду не готовиться к урокам математики. Но когда учитель, которому, видно, кто-то донес, заявил классу, что к лености их может склонять только совершеннейший тупица, Феликс за неделю добился высшей отметки и хвастал, что это ему нипочем. На самом деле это стоило неимоверных усилий и все в нем кипело. Учителю, который пытался завоевать его хорошими отметками, он отвечал усердием, но оставался неприступным.

Он настоял, чтобы к следующему уроку накалили железную линейку. Дело происходило за гимнастическим залом. Желая доказать сомневающимся, что учитель, увлеченный объяснением урока, схватится всей рукой за линейку, Феликс и сам взял ее в руки и сразу же отскочил. Все рассмеялись.

— Не рой другому яму,— сказал кто-то. — Сам-то не можешь выдержать!

Глаза Феликса, обегая круг товарищей, потемнели. Когда раскаленную линейку, придерживая щепками, внесли в класс, он молча шел сзади.

Все сидели за партами. Послышались шаги учителя, но тут Феликс взял линейку с кафедры и сунул ее себе за расстегнутый ворот. Шепот пробежал по классу.— Что с ним такое и почему никто не слушает?— спросил учитель. Феликс сам вызвался к доске и отвечал урок побледневшими губами. Потом, когда он уже сидел на месте и судорожно и одиноко улыбался, в его помутившем-

ся от боли сознании мелькало, что все они, кого он не удостоил и взгляда, покорные, с восхищением и ужасом смотрят на него из-за раздвинутых пальцев, а он выше их всех и безгранично их презирает.

— Огонь не для вас,— заявил он, придя через три дня в школу,— а вода, пожалуй!

И он открыл кран.

— Бут! Ступай под душ!

Бут лениво подставил голову.

— Веек, Граупель!

Они подходили. Один за другим с лакейской угодливостью подставляли они голову под струю, глупо улыбаясь: ведь каждый предыдущий делал это; к тому же это могла быть и шутка — ведь Феликс восставал против благоразумия и приличий.

Когда классный наставник, рассерженный тем, что со всех вихров капает, начал безуспешно допытываться, кто зачинщик, поднялся Феликс.

— Это я их крестил,— хладнокровно пояснил он и получил шесть часов карцера. <...>

Раз он их тиранил, то считал себя ответственным за их провинности и их благополучие. Он терпел подле себя только рабов; но там, где командовали другие, ревниво оберегал их достоинство. Сынок крупного помещика, недавно поступивший в школу, попробовал было задаваться. Феликс подошел в ту минуту, когда тот, стоя в кружке любопытных, объявил свою руку радиусом и внезапным круговым движением смазал всех по физиономии.

— Что за негодяй надавал вам пощечин?— закричал Феликс распалившись.

— Поберегись, дружок!— сказал молодой граф, оглядывая его сверху донизу.

Феликс вне себя замахал руками.

— Можешь говорить так со своим скотником, а не со мной, не со... — Он не мог продолжать.

— Верно, по взбучке соскучился?— спросил его враг.

Круг разомкнулся и отступил.

— А ты? — подскочил Феликс и вдруг, овладев собой, сунул руки в карманы. — Взбучка от меня — слишком много чести, лучше я прикажу тебя поколотить! — И к остальным: — Всыпьте ему как следует. Ну? Ведь он оскорбил вас. Или вам это все равно? Так он и меня оскорбил. А вы меня знаете. Ну?!

Под действием его слов, его взглядов они засуетились. Озираясь друг на друга, ища спасения в круговой поруке, они все разом бросились на оскорбителя своего господина. Тот упал. Успех придал им силы. Феликс, прислонясь к стене, наблюдал эту сцену.

— Довольно! Он уже в крови! А теперь помиритесь!

Ошеломленный новичок был принят в компанию и стал вместе со всеми учиться смирению.

Феликс неустанно муштровал их. Тот, кому он крикнет: «Прощай!» — должен был бежать со всех ног; а на вопрос: «Как поживаешь?» — следовало отвечать: «Так себе», на что Феликс, скривив губы, ронял: «Оно и видно». <...>

Страх, что любое ослушание каким-то чудом станет известным Феликсу, держал их в узде, и чем больше его приказы противоречили здравому смыслу, тем неукоснительнее они выполнялись. Молодой граф дошел до того, что ровно в четыре часа один в своей комнате принимался размахивать палкой и тридцать раз подряд кричал «ура». И на каждое «ура» его товарищ, стоявший перед домом, должен быть орать: «Болван!»

Толстяку Гансу Буту было приказано забираться на большой перемене в пустой класс, ложиться на пол и, закрыв глаза, покорно ждать, пока Феликс не «отпустит ему грехи». Феликс поднимался по лестнице, окруженный четырьмя телохранителями, которые оставались за дверью, и на то, что там происходило, смотреть не дерзали.

Трижды обходил Феликс вокруг растянувшегося на полу Бута — в большом классе не слышно было и дыхания — и с размаху садился верхом на живот своей жертвы. После этого Бут мог подняться.

Когда Феликс чувствовал, как дрожит и растекается под ним жирное тело Бута, он испытывал неодолимое желание прилечь отдохнуть. Ему казалось, что грехи Бута действительно проникают в его собственную плоть; животная апатия толстяка искушала его; возникала общность, которая ему самому была противна. <...>

Если бы его жертвы могли хоть одним глазком взглянуть на то, что скрывал их повелитель! Знали бы они, что он каждый раз мучительно ждет ответа на урочный оклик «как поживаешь?». Что ни за что, даже во время занятий, не потерпел бы он молчания вместо этого гнусного «так себе» и, подчиняясь какому-то внутреннему принуждению, не побоялся бы перебить учителя, чтобы получить причитающуюся ему дань. Что он считал шаги каждого, кому приказал явиться, и делал суеверные выводы в зависимости от их числа. Что он — и это было сильнее его — в страхе и спешке оглядывал каждого, кому своим «прощай» предназначал немедленно исчезнуть,— оглядывал со всех сторон, а потом еще раз спереди и слева, как будто хотел навсегда запомнить, и что после этого для него наступали мучительные часы.

Как легко было тем, кто отдался его воле и его власти и спокойно спал. Но стоило ли мечтать о таком обыденном, тупом существовании? Ах, порой было бы истинным благодеянием иметь кого-нибудь, кто повелевал бы тобой и снимал с тебя все заботы. Феликс поднимался среди ночи, подходил со свечой к зеркалу и выполнял приказы своего визави: «Высунь язык! Приложи ко лбу два пальца!»

«Что за чепуха! Ведь это же опять я сам!» И он с досадой отворачивался от своего отражения.

А потом он мстил тем, кому было так легко, испытывая их долготерпение.

— Рунге, плюнь Буту в лицо! А теперь Бут — Вееку. А Веек — Граупелю. — И так далее.

И они подчинялись! Это было как в сказке.

— Кто плюнет другому в нос, будет моим телохранителем!

А про себя он думал: «Неужели они не понимают, что делают? Они в восторге! Почему они вынуждают меня так страстно презирать их? И вот я одинок. В меня никто не плюнет,— им это и в голову не приходит. А мне так хочется! Я знаю, что нельзя, но мне ужасно хочется...» <...>

— Теперь давай играть по-новому. Я буду выполнять все, что скажет Бут.

Толпа взглянула на Бута и издала радостный крик облегчения.

— Ну, Бут? Скажи что-нибудь! Что ты мне велишь делать? Ну скомандуй хоть — направо!

Бут растерянно молчал, и вся толпа присмирела.

— Может, проскакать на одной ножке? Неужели у тебя совсем нет фантазии? Прикажи мне хоть то же, что я тебе приказывал.

Бут недоверчиво отважился:

— Подними руку! Опусти!

Феликс повиновался; а больше Бут ничего не мог придумать.

Но на каждой перемене Феликс возвращался к новой игре.

[Его удивляла неспособность Бута придумывать приказания, он сам должен был подсказывать ему команды и выполнял их «со сладострастной гордостью». Он отдавался новой игре с «самоотвержением», ему доставляло удовольствие «самоистязание», его радовало, когда их взоры «загораются злорадством». Но полное счастье должны были принести летние каникулы, которые он намеревался провести вместе с Бутом и постоянно задавать надоедавший тому вопрос: «Бут, куда ведет дорога?»]

— Бут, куда ведет дорога?

Бут лежал, закинув руки под голову, моргал, сопел, наслаждался. В полусне вспоминал он время, когда был на побегушках у Феликса, трясся перед ним и ждал отпущения грехов.

— Дальше,— буркнул он.

Через некоторое время Феликс должен был признаться:

— Я не могу больше. Куда ведет дорога?

— К... — Но он одумался и добродушно крикнул: — В лодку.

— Что ты хотел сказать, Бут?

Феликс никак не мог успокоиться. И Бут наслаждался его волнением. Ночью его растолкали. Феликс в одной рубашке стоял перед его кроватью.

— Бут, куда ведет дорога?

— Черт подери, ты мне надоел. К рыбам, на дно! — Но в следующее мгновение он закричал: — Нет! Не к рыбам! В постель!

Феликс нерешительно спустился с подоконника.

— Но ты же сказал...

— Это я нарочно. Чтобы ты не приставал.

— Но ты все-таки сказал это.

Утром первыми словами его после беспокойного сна, и так неустанно, день за днем было:

— Так дорога, правда, не ведет к рыбам, на дно?

— Ну да,— отвечал иной раз Бут, но тут же останавливал Феликса.

Занятия в школе возобновились. Феликс явился бледный, осунувшийся, с застывшим взглядом. Его не трогало ни то, что творилось кругом, ни то, что рассказывал школьникам Бут, ни их хихиканье, когда он появлялся. Время от времени кто-нибудь подходил к нему, толкал его плечом, и, отрекшись таким образом от бывшего властелина, с кислой и строгой физиономией шел дальше. Опустив глаза, Феликс ходил по пятам за Бутом и все что-то шептал. Бут, как и другие, толкал его плечом.

— Не знаю,— говорил он, а Феликс с мукой в голосе бормотал:

— Но ты же сказал...

Однажды утром он не явился. Только на второй день обнаружил Бут среди своих тетрадей записку, в которой Феликс писал: «Дорога все-таки вела на дно, к рыбам».

ТОМАС МАНН

(1875—1955)

Т. Манн — писатель-гуманист, один из самых значительных прозаиков XX в. В немецкой литературе Т. Манн стал создателем реалистической интеллектуальной прозы, мастером философского романа, созданные им характеры отличаются совершенством психологических характеристик.

Его роман «Будденброки» (1901) — крупнейшее достижение немецкого реализма на рубеже XIX—XX вв.

В «Будденброках» интерес поддерживается не традиционной романической интригой, а напряженностью исследования причин развития и деградации бюргерского рода. В этом романе, окрашенном тонкой авторской иронией, развивается характерная для Т. Манна тема противопоставления бюргера и художника. При этом следует помнить, что слово «бюргер» для Т. Манна означает не «мещанин», а «горожанин». Для писателя «бюргер» — это носитель великих устоев национальной культуры и демократического духа еще со времен борьбы бюргеров — третьего сословия — против всевластия феодалов. В трактовке личности художника Т. Манном есть связь с утверждениями Ницше о том, что люди искусства резко отличаются от всех остальных людей, а творчество связано с болезненностью, аморальностью, греховностью, что накладывает отпечаток на его жрецов. И вместе с тем Т. Манн не идет прямо от Ницше. Его художник далеко не однозначная фигура: это психически хрупкая личность, в отличие от обывателя, легко ранимая. Сложность противопоставления «здоровья» — «болезни», жизни и творчества на раннем этапе развития Т. Манна воплотилась в новеллах о художниках, наиболее значительные из которых — «Тристан» (1902), «Тонио Крегер» (1903), «Смерть в Венеции» (1911). Новелла «Тристан» по-

строена на антитезе бюргер — художник. Идеи и композиция новеллы свидетельствуют о ее теснейшей связи с романом Т. Манна «Волшебная гора» (1924). Т. Манн в одном из писем назвал эту новеллу бурлеском [1]: в ней очень неоднозначны трактовки как темы художника, так и темы бюргера. Вместе с тем это тончайший психологический этюд, где огромная роль отведена волшебной силе музыки, что весьма характерно для творчества Т. Манна, где лейтмотивы — любимый прием писателя — призваны придать особую глубину мысли, особую стройность и четкость композиции.

В статьях Т. Манна большое внимание уделено современным политическим проблемам и — особенно — вопросам литературы. Приведенная в отрывках статья «Бильзе и я» (1906), которую сам писатель назвал «маленьким манифестом», дает представление о концепции искусства раннего Т. Манна.

БИЛЬЗЕ [2] И Я

(В сокращении)

<...> Одухотворение... вот оно, это прекрасное слово. Поэта рождает не дар изобразительства, а иное — дар одухотворения. Наполняет ли он своим дыханием заимствованный рассказ или кусок живой действительности — именно это одухотворение, одушевление, наполнение материала тем, что составляет сущность поэта, делает этот материал собственностью художника, на которую, по глубочайшему его убеждению, никто не имеет права посягнуть. Совершенно очевидно, что это может и должно привести к конфликту с достопочтенной действительностью, которая высоко ценит самое себя и ни в коем случае не желает быть скомпрометированной одухотворением. Но при этом действительность преувеличивает степень, в которой она вообще остается действительностью для поэта, присвоившего ее, особенно в том случае, когда он отделен от нее временем и пространством. Я говорю о себе... Когда я начинал писать «Будденброков», я жил в Риме, на улице Торра Арджентина, 34, на четвертом этаже. И можете мне поверить, что родной город был для меня не очень реален, я не вполне был убежден в действительности его существования. Он со своими обитателями имел для меня немногим большее значение, чем сон, игривый и вполне почтенный, когда-то виденный мной и в самом прямом смысле являющийся моей неотъемлемой собственностью. Три года я неустанно работал над книгой, которая продвигалась с трудом. И я был глубоко потрясен потом, когда узнал, что в Любеке она произвела сенсацию и вызвала ярость. Какое же отношение имел реальный, сегодняшний Любек к плоду моего трехлетнего труда? Вздор... Если какой-то факт послужил мне поводом для того, чтобы построить фразу, что же общего между этим фактом и моей фразой? Филистерство... Это так во всех случаях, а не только тогда, когда годы и градусы широты отделяют прообраз от произведения. Действительность, которую поэт заставляет служить своим целям, может быть его повседневностью или самым близким и любимым человеком, поэт может сколько угодно сохранять верность внешних деталей, по-

рожденных этой действительностью, пытаться жадно и последовательно сохранять в своем произведении любой признак этой детали — и тем не менее для него (а значит так должно быть и для всего света!) между действительностью и ее изображением пролегла бездонная пропасть: то различие в самой сущности, которое навсегда отделяет мир реального от мира искусства.

Но вернемся к одухотворению: по сути оно не что иное, как тот поэтический процесс, который можно назвать субъективным углублением в изображение действительности. Известно, что каждый настоящий поэт до определенной степени отождествляет себя со своими персонажами. Все образы поэтического произведения, пусть они даже противопоставлены друг другу как враждебные силы, представляют собой эманацию поэтического «я», и Гете в такой же степени жив в Антонио и одновременно в Тассо, как Тургенев — и в Базарове и в Павле Петровиче. Однако это тождество, по крайней мере иногда, существует и там, где читатель его совершенно не замечает, где, казалось бы, он может поклясться, что ничего, кроме презрения и отвращения, не руководило автором при создании образа. Разве еврей Шейлок, отвратительное и мерзкое существо, не становится, ко всеобщему ликованию, жертвой обмана, разве он не раздавлен, не уничтожен? И все-таки бывают моменты, когда нас охватывает ощущение глубокой и страшной солидарности Шекспира с Шейлоком. Мы должны здесь понять, что в сфере искусства объективного познания вообще не существует, а есть только интуитивное. Все объективное, все присвоенное и внешне завлекательное относится лишь к живописному началу, к маске, к жесту, к внешним признакам, которые представляют собою лишь характеристику, лишь чувственный символ, как, например, еврейство Шейлока, черная кожа Отелло, тучность Фальстафа. Все же остальное (а остальное это и есть почти все!) субъективно, оно — интуиция и лирика и принадлежит всезнающей и всеобъемлющей душе художника. Если же речь идет о портрете, об изображении,— разве в таком случае то, что я называю субъективным углублением действительности, не отнимает у события все произвольное и случайное? Разве внутреннее слияние поэта с образом не устраняет поводов для того, чтобы прототип чувствовал себя оскорбленным?

Как раз напротив. И как ни удивительно это звучит, именно в таком кажущемся примирении, в собственно поэтическом, субъективном углублении, в использовании портрета ради высших целей и сосредоточена опасность для человека; я утверждаю это потому, что не могу отказаться от убеждения, что даже и безмолвные вещи можно освободить и превратить их в добрые, дав им словесное выражение. Но именно отождествление и вызывает злобу. Как уже говорилось, поэт следует за данными ему деталями,

присваивая себе внешние признаки, о которых мир имеет право сказать: это — тот или та. Вслед за этим он одухотворяет и углубляет личину чем-то иным, собственным, использует ее для постановки проблемы, которая, быть может, этой личине совершенно чужда. Таким образом появляются ситуации и действия, которые, по-видимому, очень далеки от прообраза. Люди же думают, что на основании этих внешних признаков они вправе и все остальное считать «правдой», анекдотом о личностях, рыночным товаром, сплетней...

<...> Здесь, мне кажется, уместно коснуться еще одного обстоятельства, которое, по моему убеждению, нередко обостряет недоразумения между поэтом и действительностью. Я имею в виду ту кажущуюся враждебность поэта по отношению к действительности, ту видимость враждебности, появлению которой способствует беспощадность наблюдающего познания и критическая точность выражения. Дело обстоит следующим образом.

В Европе существует школа мыслителей — ее создал немецкий лирик познания Фридрих Ницше,— представители которой привыкли отождествлять понятие художника с понятием познающего. С точки зрения этой школы граница между искусством и критикой гораздо менее определенна, чем это считалось прежде. В ней мы находим критиков с ярко выраженным поэтическим темпераментом и поэтов, чей дух и стиль прошли великолепную школу критической дисциплины. Но этот поэтический критицизм, кажущаяся объективность и непредвзятость воззрения, холодность и острота обозначающего выражения — все это пробуждает видимость враждебности.

Художник такого рода,— а род этот, по-видимому, неплохой,— хочет познавать и создавать: глубоко познавать и прекрасно создавать. Он гордо и терпеливо переносит муки, неизбежно связанные с познанием и творчеством, и это сообщает его жизни черты нравственного героизма. Но знают ли люди об этих муках? О том, что всякое созидание, творчество, рождение — это боль, борьба и родовые муки? Обо всем этом, может быть, и известно, об этом должны знать люди, и не следует брюзжать, когда художник не обращает внимания на те человечески-общественные соображения, которые противостоят его труду. Но известно ли также о том, что познание — то художническое познание, которое обычно называют «наблюдением»,— что оно тоже причиняет боль? Наблюдение как страсть, как мученичество, как геройство — кто знает его таким?

<...> Взгляд художника на явления внешней и внутренней жизни отличается от человеческого взгляда: он и более холодный и более страстный. Как человек ты можешь быть положительным, добрым, терпимым, любвеобильным, можешь обладать вполне некритическим свойством видеть любое явление в розовом свете, но как художник ты подчиняешься демону, который заставляет те-

бя «наблюдать» и с молниеносной быстротой и болезненной озлобленностью поглощать каждую подробность, характерную в литературном смысле, типичную в своей значительности, открывающую перспективы, выражающую расовые и социальные признаки, подробность, которую ты беспощадно запоминаешь, словно тебе чуждо всякое человеческое отношение к увиденному,— все это обнаруживается в твоем «произведении». Предположим теперь, что в связи с этим произведением встает вопрос о портрете, о художественном претворении близкой действительности, и мы тут же услышим жалобу: «Вот такими он увидел нас? Так холодно, насмешливо-враждебно, так равнодушно он смотрел на нас?» Прошу вас, замолчите! Попытайтесь в своей душе отыскать хоть немного уважения к чему-то более суровому, серьезному, глубокому, чем то, что ваша мягкотелость зовет «любовью»!

Но этот поэт, как мне кажется, коснулся и другого вопроса: болезненной чувствительности наблюдения, которая проявляется и выражается как раз в той «критической точности» слова, которую я ранее назвал источником недоразумения. Не следует думать, что утонченность и бдительность наблюдающего сознания может достигнуть необыкновенной степени и что одновременно не увеличится восприимчивость. Есть такая степень чувствительности, когда любое переживание превращается в муку. И единственное оружие, которое дано восприимчивости художника, чтобы он мог реагировать на различные явления и переживания, обороняясь от них по законам красоты,— это их выражение, их обозначение, наконец, та реакция выражения, которая (мы говорим о ней с некоторою долей психологического радикализма) стала возвышенным *мщением* художника своему переживанию и которая будет тем более сильной, чем острее чувствительность, на которую натолкнулось восприятие. Вот он — источник холодной и неумолимой точности обозначения, та натянутая и дрожащая от напряжения тетива, с которой вот-вот слетит *слово*, острое, оперенное слово,— оно со свистом пронзает самый центр мишени и, впившись в него, еще продолжает трепетать. Но разве этот суровый лук не такая же неотъемлемая принадлежность Аполлона, как и сладостная лира? Нет ничего более далекого от искусства, чем заблуждение, согласно которому холодность и страсть исключают друг друга...

Но тщетно. Необходимо еще на миг задержаться на этом удивительном факте: отчетливость выражения всегда производит впечатление враждебности. Точное слово ранит. Я оставляю в стороне примеры, опыт; привожу лишь вытекающую отсюда мораль. Блажен тот, чья потребность к точному обозначению не слишком чутко реагирует на раздражение со стороны действительности, кто не слишком заботится о страстной ударной силе слова. Действительность любит, чтобы с ней разговаривали вялыми фразами; художественная точность обозначения приводит ее в бешен-

ство. И тем не менее истинный любитель слова скорее навлечет на себя гнев всего света, чем согласится пожертвовать хотя бы одним оттенком... Настоящему художнику,— который не на половину, а весь, по призванию, по страсти художник,— ему боль познания и созидания, подчеркнем это еще раз, принесет нравственное удовлетворение, которое вознесет его над всеми обидами и скандалами общества. Нет ничего на свете более искреннего, более глубокого, чем порыв негодования, который окрыляет художника, когда действительность, охваченная нелепым самолюбием, пытается наложить руку на труд его одиночества. Как? Мука его оказалась напрасной? Она должна погибнуть для искусства? Ведь столько всего погибает! Ведь столько пережитого и выстраданного никогда не будет воссоздано! Но все то, что обрело форму и собственную жизнь, созданное художником в муках — как! — он не должен будет предать его гласности? Оно не принесет ему славу? Так заявляет о себе честолюбие. Так неизменно оправдывает себя всякое честолюбие...

Бильзе и я... Со мной согласятся, что какая-то разница существует, и, может быть, она напоминает разницу между наглостью и свободой. Когда я говорю о свободе, я имею в виду ту внутреннюю независимость, несвязанность и одиночество, которые и составляют предварительное условие каждого нового и самобытного творения. Она вовсе не исключает сердечной человеческой привязанности. Но в ней заключено достоинство и величие художника, и соображения осторожности и бюргерского такта не властны над нею. Теперь охотно рассуждают о науке «без предвзятости». Так почему же хотят отказать науке о прекрасном, веселой науке искусства в праве на отсутствие «предвзятости»? «Художник,— сказал один поэт и мыслитель,— который не отдает себя всего в жертву,— никому не нужный раб». Это — бессмертная правда. Но как я могу отдать себя всего в жертву, одновременно не отдав в жертву и тот мир, который является моим представлением? Моим представлением, моим переживанием, моим сновидением, моей болью? Не о вас идет речь, вовсе не о вас, утешьтесь,— но обо мне, обо мне...

Читайте это! Запомните это! Это послание, маленький манифест!

Не спрашивайте постоянно: кто бы это мог быть? <...> Не говорите постоянно: это — я, это — тот. Это лишь выражение мысли художника по поводу вас. Не мешайте сплетнями и оскорблениями его свободе — лишь она одна помогает ему делать то, что вы любите и превозносите, и без нее он был бы никому не нужным рабом.

СТЕФАН ГЕОРГЕ
(1868—1933)

С. Георге, в творчестве которого сочетаются черты неоромантизма, символизма и эстетизма, стремился отойти от реальности, замкнувшись в сфере прекрасного, «сверхобъективности», метафизических категорий. Наследуя идеи французских символистов и Уайльда, Георге сам выступает в роли учителя. Рупором С. Георге и близких к нему поэтов стал издаваемый им журнал «Листки искусства» (с 1892 г.), рассчитанный на духовную элиту, ориентировавшуюся на ницшеанского «сверхчеловека», который воспринимался как идеал эстетизированной и отрешенной от мира личности.

Особенно высокие требования Георге предъявлял к стилю; он придавал большое значение звучанию и ритмике стиха, изысканности и неповторимости рифм; он отказался от заглавных букв, почти не употреблял знаков препинания и пользовался алфавитом, напоминающим греческий.

Первые циклы стихов Георге «Гимны» (1890) и «Паломничества» (1891) несут отпечаток неоромантизма и символизма, в них реальные картины природы лишь ступень к мистическому, чудесному, к «высшей реальности».

Поэт стремился передать в своих стихах экзотику Греции и роскошь Рима периода упадка, сказочность Востока (сб. «Книги пастушеских и хвалебных стихов, преданий и песен, висячих садов», 1894). Самым значительным сборником Георге стал «Год души» (1898), где сквозь обычную метафизику и торжественность прорывается непосредственное чувство.

В начале XX в. поэт ближе подходит к современности и даже размышляет о том, каким должно стать человеческое общество (сб. «Звезда союза», 1914). Но для исправления людям нужны, по Георге, безумие, мор и война. Однако первая мировая война вызвала его резкое противодействие, не принял он и фашизма, проведя последние годы в эмиграции в Швейцарии.

ВЛАДЫКА ОСТРОВА[1]

Живет меж рыбаками быль: на Юге,
На острове (корицей и елеем
И каменьем богат он самоцветным,
Горящим на песку) витала птица,
Что, наземь ставши, клювом растрепать
Могла верхи дерев высоких. Крылья,
Как будто гущею улиты тирской
Окрашены (гласит молва),— раздвинув
И, тяжкая, взлетая, туче рдяной
Подобилась она, стелясь над долом.
По дебрям день таилась; ввечеру
На отмель выходила и в дыханьи
Соленой свежести и едких трав
Так сладко пела, что дельфины в море
Ныряли ближе,— червленело море.
Все в перистых, все в искристых сверканьях,
Спокон веков так птица та жила.
Одни ее видали, в чьи глаза
Смерть глянула... Когда попутный ветер
Впервые целыми примчал ветрила

К тем пристаням,— свой край озреть она
Взошла на холм, и распростерла крылья,
Ширяяся, и нежно восстенала,
С протяжным тихим пеньем отлетая.

ФРАНЦ МЕРИНГ
(1846—1919)

Франц Меринг — выдающийся общественный деятель, принадлежавший к левому крылу социал-демократической партии с 1891 г., один из создателей союза «Спартак» и Немецкой коммунистической партии. Он оказал значительное влияние на развитие немецкой литературы и марксистской критики.

Еще находясь на идеалистических позициях, в 1870-е гг., он вслед за Лассалем [1] ратовал за справедливое распределение национальных богатств, за интеллектуальное и нравственное развитие рабочих; в этом процессе он отводит огромную роль литературе.

Особое значение имеют его работы, созданные после 1891 г. В 1893 г. выходит его книга «Легенда о Лессинге», восстанавливающая истинное значение творчества великого немецкого писателя; основные эстетические взгляды Меринга были изложены в серии статей 1898—1899 гг. «Эстетические разведки». Велика роль критики Мерингом философии Шопенгауэра [2]. Большое значение имеют его статьи о немецком натурализме, достоинство которого исследователь видел в отражении жизни народа, но предостерегал против тенденции некоторых натуралистов изображать человека как уродливое и грубое животное. Весьма значительны статьи Меринга о Л. Толстом, Золя, Бьёрнсоне, Г. Гейне, Гауптмане, Ибсене.

В работах Ф. Меринга литературный процесс всегда определяется социальной действительностью и классовой борьбой, однако специфические особенности литературы не всегда отражены достаточно четко. Это явилось результатом того, что исследователь нередко преувеличивал значение общего в литературном произведении и недооценивал идейную и художественную роль индивидуального, неповторимого.

В целом работы Ф. Меринга, посвященные вопросам искусства и литературы, закладывали основы марксистского литературоведения.

Помещенные нами здесь статьи «Натурализм наших дней» (1893) и «Ткачи» Гергарта Гауптмана» (1893) имеют принципиальное значение для понимания литературного процесса в Германии конца века.

НАТУРАЛИЗМ НАШИХ ДНЕЙ

(В сокращении)

Рассматривая понятие «натурализм» в искусстве и литературе, мы пришли к выводу, что его нельзя свести к какому-то общему определению, что в каждом отдельном случае надо устанавливать, какую позицию натуралистическое направление занимает в современной ему классовой борьбе.

Если с таким требованием обратиться к рассмотрению натурализма наших дней, то нельзя не увидеть в нем отсвета, который бросает на искусство все сильнее разгоравшееся пламя рабочего движения. <...> Восставая против лживых, извращенных отношений, отвергая фальшивый, изживший себя, полный условностей

академизм, укоренившийся в литературе и живописи, натурализм зачеркивает, однако, и самую сущность искусства, поскольку единственным критерием художественной ценности произведения он признает его буквальное соответствие натуре. Вершиной искусства он считает дотошную копию действительности и осуждает любое добавление от себя, от фантазии художника, любой поэтический вымысел и своеобразие в построении материала. Такие взгляды, например, неминуемо ведут к выводу, что фотография является высшим достижением изобразительного искусства. Это верно, что искусство уходит своими корнями в природу, как говорит Альбрехт Дюрер, со свойственной ему глубиной мысли; кто сумеет извлечь его оттуда, тот им и владеет, но «открывается оно через художественное произведение, через новое творение, созданное художником в своем сердце и воплощенное в образ».

Однако, несмотря на эту весьма суровую отповедь, было бы несправедливо забывать, что натурализму приходится отстаивать свою независимость, свою свободу от губительных оков гибнущего общества. Импрессионизм в живописи, изображение натуры в меняющемся освещении, натурализм в литературе — это взбунтовавшееся искусство, искусство, почуявшее капитализм в своем чреве: оно

Бежит назад, бежит вперед...
Во всякой грязной луже пьет...[3]

Это действительно сразу объясняет, казалось бы, совершенно необъяснимое явление: почему художники-импрессионисты и писатели-натуралисты так любят копаться в мусоре капиталистического общества; они погрузились в его отбросы, и это самый горький протест, какой только могут они в неосознанном порыве швырнуть в лицо своим мучителям. Однако от неосознанного порыва до обретения вполне сознательных новых воззрений на искусство и на жизнь путь еще далек, и большинство литературных и художественных направлений, которые стремятся вновь открыть для себя истинное искусство, делают на этом пути пока еще первые неловкие и неуверенные шаги.

Лишь в тех случаях, когда натурализм оказывается способным прорвать заслон капиталистической идеологии, увидеть зарождающийся новый мир и понять его внутреннюю суть, он становится революцией в искусстве, становится новой формой художественного творчества, которая по своеобразному величию и силе уже сегодня не уступает ни одной из ранее существовавших форм и которая призвана к тому, чтобы в будущем превзойти их всех красотой и правдивостью. <...>

То, что современный натурализм проявил мужество и правдолюбие, не побоявшись изобразить уходящий мир таким, каков он есть,— это его несомненная заслуга. И не следует эту заслугу недооценивать, ставя ему в упрек нелепые крайности и преувеличе-

ния,— они присущи всякому бунтарству в его начальном периоде. Но это лишь половина пути, и если натурализм не пойдет дальше, он станет началом неудержимого упадка искусства и литературы, а его последователи, как выразился недавно один близкий к натуралистическому направлению писатель, превратятся в «апостолов декаданса, пиратов, набрасывающихся на всякую мерзость, выискивающих все гнилое и упадочное». <...> Если пришло в упадок все общество, то искусство, которое умеет только глумиться над этим упадком, пало еще ниже.

Но все общество не пришло в упадок, и судьба натурализма зависит от того, сумеет ли он проделать и вторую часть пути, сумеет ли найти в себе еще больше мужества и правдолюбия, чтобы изобразить не только умирающий, но и нарождающийся мир таким, каким он обязательно станет и каким уже становится. Хочется от всей души пожелать, чтобы он достиг этой цели, и тогда, но не раньше, чем тогда,— его с полным правом можно будет назвать направлением, открывшим новую эру в искусстве и литературе.

«ТКАЧИ» ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА

(В сокращении)

<...> В «Немецкой гражданской книге за 1845 год» <...> Вильгельм Вольф — тот самый «смелый, верный, благородный, передовой борец пролетариата», которому Карл Маркс посвятил том своего «Капитала» и чье сочинение «Силезский миллиард», изданное Энгельсом, вероятно, знакомо нашим читателям,— описывает бедствия и восстание силезских ткачей <...>: «Раздался призыв о помощи, сначала в Силезии, затем по всей Германии; повсюду стали возникать союзы для оказания помощи голодающим — в хижинах бедняков затеплилась надежда... Разумеется, не тревога о бедствии породила само бедствие, как в этом хотели бы нас уверить теперь многие: отчаяние и без того прорвалось бы, ибо, как говорится, «для беды нет узды». Но если поначалу бедняки еще надеялись, что положение их вот-вот улучшится, то скоро они убедились, что по-прежнему всецело зависели от произвола фабрикантов... Отдельные фабриканты ловко использовали безвыходное положение ткачей, их погоню за работой: скупали у них ткань за ничтожную плату. Особенно выделялись среди них братья Цванцигеры из Петерсвальдау. За кусок ситца в сто локтей, над которым ткач трудился девять дней и за который другие фабриканты платили тридцать два зильбергроша, Цванцигеры давали только пятнадцать. За сто шестьдесят локтей бумазеи — целых восемь дней тяжелого труда — они платили двенадцать с половиной и двенадцать зильбергрошей. Мало того — они объявили, что возьмут на работу еще триста ткачей, если те согласятся получать за это десять зильбергрошей. Небольшой поначалу капитал Цванцигеров превратился за короткое время в огромное состояние, о чем свиде-

тельствуют шесть их роскошных особняков: зеркальные окна в рамах из вишневого дерева, перила на лестницах красного дерева, богатейшая одежда, дорогие экипажи — все это казалось издевательством над нищими ткачами. Рассказывают, что при последнем снижении расценок Цванцигеры на заявление ткачей о том, что они совсем погибают и что им не на что даже купить картофеля, ответили: «Они еще у нас за корку хлеба работать будут», или, как свидетельствуют другие: «Пусть траву жрут, если нет ничего другого,— ее в этом году много уродилось». Я не берусь утверждать, что это было сказано именно так, и привожу здесь эти слова только потому, что они в те дни были у всех на устах». Так описывает Вольф период, предшествовавший восстанию ткачей.

Что касается самого восстания, то Вольф рассказывает о нем на основании показаний очевидцев, «надежных людей». «Силезские ткачи начали распевать новую песню на знакомый всем мотив: «Есть в Австрии замок один», которая стала своего рода «Марсельезой» нищих ткачей. Они постоянно распевали ее под окнами фабрикантов, особенно Цванцигера». Вольф приводит полностью все двадцать пять строф этой песни. «В скором времени восставшие ткачи ворвались в дом фабриканта, проникли в кладовые, подвалы, на чердак; они взломали кассу и стали уничтожать все без остатка: зеркальные окна, трюмо, люстры, камины, фарфор, мебель, вплоть до перил на лестницах; они порвали все конторские книги, документы и векселя, бросились затем в другой дом, проникли в каретный двор, сушильное отделение, каландр и кладовые, стали выбрасывать все из окон во двор, там резали, рвали на части и растаптывали ногами или же раздавали, как на Лейпцигской ярмарке. Цванцигер со своим семейством в смертельном страхе бежал в Рейхенбах. Полицейский инспектор Крист и жандарм арестовали в Петерсвальдау одного ткача, но восставшие скоро освободили его... Не могу не упомянуть здесь одного очень характерного факта: когда несколько ткачей закричали: «Поджечь дома фабрикантов!» — остальные не поддержали этого предложения, рассудив, что фабриканты получат тогда страховую премию, а их надо было разорить, дать им самим почувствовать, что такое голод». <...>

Из Петерсвальдау восставшие двинулись в Лангенбилау. «Сначала они разгромили верхнее предприятие братьев Диригов». <...> Фабрикант обещал выдать тут же всем в виде «подарка» по пяти зильбергрошей, после чего ткачи успокоились. Они выстроились в две длинные шеренги у входа в здание. В это время прибыли войска и заняли подступы к дому. «Раздача денег сильно затянулась, и толпа начала терять терпение. Вид солдат, грубые окрики унтер-офицеров — все это раздражало и без того возбужденных ткачей, и когда они вскоре убедились, что денег им все равно не получить, они стали сильнее теснить солдат». Тогда по толпе было дано три залпа — одиннадцать человек мужчин и женщин было убито наповал и двадцать четыре — смертельно ранено. «После

первых залпов на несколько секунд воцарилась мертвая тишина. Но вид пролитой крови, стоны и хрип умирающих, душераздирающие крики раненых вынудили самых храбрых к сопротивлению. На пули они ответили градом камней, которые здесь же вырывали из мостовой. Когда опять блеснули выстрелы и было ранено еще несколько человек, ткачи, спасаясь от пуль, бросились бежать, но тут же они появились с другого конца и со страшными проклятиями обрушились на солдат с кольями, камнями и топорами. Тогда майор фон Розенберг приказал солдатам отступить. Помедли он еще немного, дело могло бы кончиться для него плохо». Одолев солдат, ткачи разгромили дом Дирига и разрушили его. На другой день в Билау прибыло множество войск — пехоты и артиллерии, а позднее и кавалерии. Дальнейшее сопротивление оказалось невозможным. Как всегда бывает в таких случаях, начался белый террор, но на сей раз такой свирепый, что даже филистер возмутился. «На станции Кенигсцельт, как мне рассказывали, публика просто вышвырнула одного приказчика, который позволил себе резко осуждать восставших ткачей и защищал фабрикантов». Сотни ткачей были брошены в тюрьмы. «Арестованным предъявлено обвинение в том, что они, руководствуясь чувством мести, нанесли ущерб чужому имуществу, и их ждет тяжелое наказание. Но у них хоть остается утешение, что в каторжной тюрьме им будет все же лучше, чем «на свободе». По крайней мере они не умрут с голода, когда окажутся на попечении государства». Так пишет Вильгельм Вольф.

Обратимся теперь к «Ткачам» Гауптмана. <...>

Из <...> краткого сопоставления видно, как много Гауптман заимствовал у Вольфа, когда создавал сюжетную основу своей драмы. <...>

<...> «Ткачи» Гауптмана — это действительно крупное произведение. Драматург волен брать сюжет своего произведения там, где он его находит, и Гауптман, разумеется, не стал скрывать, что он обращался к Вольфу, когда в своем посвящении отцу называл семейные предания — он был внуком силезского ткача — «источником зарождения этой драмы». Но еще больше, чем замечательный талант, радует в Гауптмане его честное критическое отношение к самому себе. Не прошло и четырех лет с тех пор, как «гениальные» критики вовсю расхвалили его первую драму «Перед восходом солнца», не блестящую в художественном отношении и явно неудачную в социальном,— и такая дешевая реклама могла вскружить голову начинающему писателю. Но Гауптман спокойно шел по своему пути, и если менее чем через три года после этого он стал черпать из живого родника — подлинного социализма, то нам остается только воздать ему за это хвалу.

Из нашего краткого изложения, имеющего определенную направленность, не видно, конечно, сколько мастерства и смелости проявил писатель, обрабатывая в деталях свой сюжет. Перед ним стояла трудная задача: избежать налета буржуазной романтики

и верно передать исторические события; тем более отрадно, что автор успешно справился с этой задачей. Чтобы воплотить задуманный сюжет, Гауптману пришлось сами массы сделать движущей силой драмы, причем на фоне действия, которое медленно развивается от одной широкой эпизодической картины к другой, а не, как обычно, в нарастающем и ослабевающем движении вокруг главного центра.

Для этого ему пришлось порвать в известной степени с прежними сценическими традициями, и это его смелое дерзание в основном увенчалось успехом. В основном, ибо что касается частностей, то здесь можно с большим или меньшим основанием кое к чему придраться. Поскольку, однако, всякое новое начинание принято оценивать в целом, то нам остается только поздравить автора и пожелать ему больших успехов.

Ни одно поэтическое произведение немецкого натурализма даже в отдаленной степени не может сравниться с «Ткачами»; именно они показали полную несостоятельность натуралистической многоречивости в драме. «Ткачи» решительно не имеют ничего общего с той «гениальной» мазней, которая готова с фотографической точностью изображать любые пошлые и грубые стороны жизни и видит в этом невесть какую заслугу. В «Ткачах» бьет ключом подлинная жизнь, потому что они плод усердных трудов и тонкого понимания искусства. Как тщательно нужно было все взвесить и согласовать, чтобы внести драматическое напряжение в пеструю мозаику жанровых сцен! Каких раздумий стоила автору эта широкая галерея образов ткачей, большей частью превосходных, а подчас просто бесподобных, чтобы сообщить им подлинный драматизм. Гауптману прекрасно известно, что в наши дни больше чем когда-либо усердие едва ли не важнейшая сторона дарования.

Все это делает понятным нетерпение, с которым мы ожидали первого представления «Ткачей». Оно и в самом деле оказалось очень интересным, хотя теплый прием, который пьеса встретила у публики Свободной сцены [4], сам по себе еще ничего не значил. Публика эта была сплошь буржуазной, хотя и не все зрители принадлежали к избранной части буржуазии. Биржа и пресса — этим все сказано. Но спектакль не оставил никаких сомнений в том, какое сильное революционизирующее воздействие может оказать эта пьеса на чуткого зрителя, разбирающегося в искусстве. <...>

ЛЕГЕНДА О ЛЕССИНГЕ [5]

(Отрывки)

Из всех идеологов немецкого бюргерства Лессинг был, если не самый гениальный, то, во всяком случае, самый свободный и искренний. Что очаровывает в его произведениях, даже и в мертворожденных и давно устарелых,— это характер автора. Честность и мужество, ненасытная жажда знания, жажда стремления к истине,

бо́льшая, чем к самой истине, неутомимая диалектика, которая всякий вопрос рассматривает со всех сторон, пока все его тайники не открыты, равнодушие ко всем жизненным благам, ненависть ко всем притеснителям и любовь к притесняемым, непреодолимое отвращение к сильным мира сего, постоянная готовность к борьбе с убожеством политической и социальной жизни и много других возвышенных и прекрасных черт заключается в письмах и произведениях Лессинга.

Достаточно перечислить только эти особенности, чтобы ясно видеть, какая глубокая пропасть лежит между характером Лессинга и характером современной немецкой буржуазии. <...>

Критика была только орудием, которым Лессинг расчищал область немецкой духовной жизни. Он хотел развить то гражданское самосознание, которым обладал в несравненно большей степени, нежели его современники и даже соратники, в гораздо большей степени, чем обладают им буржуазные классы через сто лет после него. <...>

Лессинг совершенно сбросил с себя немецкого филистера; в этом смысле он единственный в нашей классической литературе, и поэтому же он является наиболее неустрашимым революционером, какого только дала немецкая буржуазия до Берне и Гейне, Маркса и Энгельса, которые, между прочим, могли сделаться тем, чем они были, только за границей. <...>

Только при свете научного познания, которое дает материалистическое понимание истории Маркса и Энгельса, можно понять, почему Лессинг, этот первый писатель буржуазии, выработал себе собственную точку зрения при помощи английской, и притом современной ему, литературы. Это случилось потому, что буржуазные классы в Германии не были еще настолько развиты, чтобы дать материал для литературы, в чем должен был сознаться Лессинг в зрелом возрасте, критикуя свою собственную юношескую поэзию. Он должен был обратиться к заграничному образцу и нашел его именно в Англии, где литература и жизнь буржуазных классов достигла сравнительно большого развития. Поэтому-то он заимствовал главную мысль своего первого поэтического произведения «Мисс Сарра Сампсон» частью из буржуазного романа Ричардсона, частью из буржуазной драмы Лилло; к Шекспиру он пришел только в конце и не вследствие ошибок эстетического вкуса, а потому, что Шекспир по своему социальному положению артиста и драматурга той эпохи, когда театр жестоко преследовался буржуазными классами, чрезвычайно мало церемонился с представителями этих классов. Таким образом, социальные причины дают объяснение склонности Лессинга к определенным английским образцам, а также его отношению к французской литературе. <...>

Решительный и большой шаг вперед, сравнительно с драматическими юношескими опытами, сделал Лессинг своей «Мисс Сар-

рой Сампсон», мещанской трагедией, написанной им в начале 1775 г. на даче, в Потсдаме. Он прекрасно понимал значение этого произведения; дело шло о том, чтобы открыть новую трибуну буржуазным классам Германии. До сих пор мещане появлялись только в комедиях, изображая собою смешные персонажи, наделенные отвратительными пороками или тенями деревянных добродетелей, чтобы ярче оттенить пороки. Трагедия посвящалась только князьям и героям; только они считались способными на благородные, нежные чувства, на высокие, сильные и дикие страсти трагической драмы. Таким образом, буржуазная трагедия была этапом в освободительной борьбе буржуазных классов, и так ее и понимал Лессинг. Незадолго до напечатания «Сарры», он писал в своей театральной библиотеке о развитии этого рода драматических произведений в Англии; англичанину, говорит он, было «неприятно предоставлять такое преимущество коронованным особам. Он чувствовал, что возвышенные страдания могут быть свойственны человеку его среды не меньше, чем королям и князьям». Так дословно из выражения «среда» видно, что Лессинг уже имел понятие о «среде». И со свойственной ему насмешливой манерой он прибавляет: «Это, может быть, только пустое воображение, но хорошо, что существует хоть такое воображение!» Конечно, это пустая мысль — объяснять возникновение буржуазной трагедии только досадой англичан перед преимуществами великих особ, но глубокою мыслью, какою мог овладеть в то время один Лессинг, является эта фраза, поскольку в буржуазной трагедии усматривается идеологическое отражение развития буржуазного классового самосознания. <...>

Работы Лессинга принадлежат не буржуазии, а пролетариату. Оба эти класса сливались тогда в одном буржуазном классе, интересы которого он представлял, и было бы нелепо приписывать ему определенную позицию по отношению к тем историческим противоречиям, которые развились лишь много времени спустя после его смерти. Но сущность и цель его борьбы была не понята буржуазией и воспринята пролетариатом; буржуазную классовую борьбу, которая была заключена в философии Лессинга, Маркс вывел из философии как пролетарскую классовую борьбу. Но не в исполнение заповеди небесной справедливости рабочий класс спасает политическое призвание Германии, как буржуазные классы погубили его,— вернее, только благодаря тому, что буржуазные классы пренебрегли умственной работой своего передового бойца,— это дорогое наследие согласно всем законам исторического развития сделалось арсеналом, из которого рабочий класс взял первое, блестящее, острое оружие. Как бы то ни было, земная жизнь устроена не так еще бессмысленно, чтобы страдание и борьба Лессингов служили только для удовольствия филистеров. Лессинг принадлежит к духовным родоначальникам пролетариата. Жизнь и деятельность Лессинга перешли в плоть и кровь

борющихся и страдающих рабочих, как бы мало ни были они знакомы с произведениями Лессинга.

Но придет время и все это изменится, и легенда о Лессинге будет уничтожена до последнего основания.

КОММЕНТАРИИ

А. Хольц и И. Шлаф

1. Двухтомное исследование А. Хольца «Искусство. Его сущность и законы» было задумано в 1890 г., завершено в 1892 г. В нем Хольц излагает позиции Золя, И. Тэна, но не принимает их полностью, ибо первейшую задачу искусства видит в том, чтобы оно, оставаясь творчеством, предельно приблизилось к реальности. Доказательству основного тезиса Хольца посвящен выбранный отрывок.

2. Адольф Менцель (1815—1905) — немецкий живописец и график, реалист, отображавший социальную жизнь общества.

3. Хольц убежден, что Менцель, в отличие от мальчугана, используя те же грифель и аспидную доску, легко бы мог добиться большего результата, то есть уменьшения этого X.

Г. Гауптман

1. Революционный смысл «Ткачей» привел к тому, что Гауптман в течение года не мог поставить их на большой сцене. 26 февраля 1893 г. состоялось закрытое представление «Ткачей», поставленных объединением Свободная сцена, где их видела лишь богатая публика; только в 1894 г. они появились в Немецком театре Берлина. Император Вильгельм II назвал Гауптмана «врагом империи»; Ф. Меринг считал, что рабочие должны иметь возможность смотреть эту пьесу по нескольку раз. Один из первых русских переводов «Ткачей» принадлежит Анне Ильиничне Ульяновой-Елизаровой; В. И. Ленин был редактором этого перевода. Л. Толстой, заинтересовавшись «Ткачами», хотел написать к ним предисловие.

Г. Манн

1. Статья «Дух и действие» (1910) — образец публицистики Г. Манна. Ею открывался первый сборник эссе писателя (1919), ее он считал началом своей публицистической деятельности. Проблема активности высокоразвитой личности и деятельности в духе благородства и демократизма всегда волновала Г. Манна; на немецкой почве, как видно из статьи, он считал такое соединение особенно трудным, но потому и более необходимым.

2. Новелла «Отречение» (1905) передает сложное сочетание в рамках одной личности раба и тирана; двуединство этого явления в плане социальном, политическом и нравственном Г. Манн разрабатывает детально в «Учителе Унрате» и особенно в «Верноподданном», здесь оно представлено в большей степени как граничащее с патологией.

Т. Манн

1. Бурлеск — вид юмора, пародии, когда «высокая» тема предстает в сниженном, шуточном виде.

2. Фриц-Освальд Бильзе (псевдоним — Фриц Фон дер Кюрбург) — автор романа «В маленьком гарнизоне» (1903), разоблачавшего германский милитаризм. Непосредственным поводом для статьи Т. Манна послужило отождествление современной писателю критикой способов отражения действительности в «Будденброках» и в романе Бильзе. Т. Манн видит в Бильзе лишь копииста, свои эстетические принципы он излагает в этой статье.

С. Георге

1. «Владыка острова» — стихотворение из сборника «Книги пастушеских и хвалебных стихов, преданий и песен, висячих садов» (1894). В нем воплотилось стремление Георге к изысканности, угасанию, торжественности и мистике, создаваемое особым ритмическим построением, подбором архаической и торжественной лексики.

Ф. Меринг

1. Фердинанд Лассаль (1825—1864) — социалист, создатель Всеобщего германского рабочего союза, сторонник мирных и легальных средств изменения общества.

2. Артур Шопенгауэр (1788—1860) — немецкий философ-идеалист, реакционер, проповедник пессимизма и волюнтаризма.

3. Гете, «Фауст», ч. I, перевод Н. Холодковского.

4. Свободная сцена — театральное объединение, основанное в 1889 г. Теодором Вольфом и Максимилианом Гарденом. Художественным руководителем его был Отто Брам (1856—1912), последователь Андрэ Антуана (см. раздел «Французская литература»), реформатор немецкого театра, связанный с натуралистами. Спектакли в этом объединении ставились силами разных актеров в помещении разных театров.

5. «Легенда о Лессинге» — глубокое исследование основ творчества одного из крупнейших немецких писателей XVIII в. в связи с развитием общественных отношений. Работа появилась в 1892 г. в виде отдельных статей в журнале «Новое время», в 1906 г. статьи были объединены в книгу. «Легенда о Лессинге» должна была помочь немецкому народу и пролетариату прежде всего понять настоящего Лессинга, огромное общественное, нравственное и художественное значение его творчества, фальсифицированного официальной прессой Германии. Книга Ф. Меринга закладывала основы марксистского литературоведения. Приведенные отрывки дают возможность увидеть принципы нового, марксистского анализа эстетики и философии писателя, зависящего от условий развития общества.

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Характер австрийской литературы конца XIX — начала XX в. определяется становлением империализма и связанным с ним кризисом буржуазной культуры. Демократическая литература (творчество А. Вильдганса, рабочая поэзия), реалистические устремления ряда писателей (среди них — начинающий свой путь в литературе Стефан Цвейг) противостоят широкому распространению декадентских явлений. Разрушается натурализм с его критикой капиталистических отношений и изображением бедственного положения трудящихся. Теоретик натурализма Г. Бар отходит от натурализма, разрабатывает неоромантическую теорию («Преодоление натурализма», 1891). Он становится вождем декадентской литературной группы «Молодая Вена», защищавшей «чистое искусство». Крупнейшим поэтом этой группы стал Г. фон Гофмансталь. В его творчестве неоромантизм сочетается с принципами символизма. Импрессионизм получил развитие в творчестве ряда писателей, из которых наиболее известным был А. Шницлер. Особое место в австрийской литературе заняло творчество Р. М. Рильке, одного из талантливейших поэтов XX в.

ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ

(1874—1929)

Г. фон Гофмансталь родился в Вене; в литературу вступил как один из активнейших сторонников «австрицизма» — то есть как защитник национальной специфики австрийской литературы. Первоосновой искусства Гофмансталь считал поэзию, его лирика рубежа веков имеет огромное значение для развития как австрийской, так и немецкой поэзии. Творческий метод Гофмансталя представляет собой сплав импрессионизма и символизма, его поэзии свойственны изысканность и утонченность, он умеет передать едва уловимые нюансы природы и душевного мира человека. В его стихах смысл слова и звучание как бы сливаются воедино. Поэзия Гофмансталя музыкальна; он стоит в ряду крупнейших поэтов своего времени.

Неудовлетворенность изображением жизни только души, внимание к социальным контрастам, а также высокий гуманизм выводят Гофмансталя

из окружения С. Георге, с которым он был связан в начале своего пути.

Перу Гофмансталя принадлежат также драмы, новеллы, оперные либретто, теоретические статьи и критические этюды. Драма занимает второе место в его литературном наследии после лирики. Его драматургия сближается по своему содержанию и форме с театром М. Метерлинка. Наиболее значительны его статическая драма «Смерть Тициана» (1892), где утверждается всепокоряющая сила искусства и вечной красоты, а также лирическая драма «Безумец и смерть» (1894), в которой показывается трагическая бессмысленность существования в мире грез. В начале XX в. Гофмансталь обращается к переработке трагедий Софокла, стремясь в трагедиях рока найти мотивы, созвучные современности, смысл событий которой неясен писателю. Лучшей драмой Гофмансталя на античные сюжеты был «Царь Эдип» (1909).

В последние годы жизни Гофмансталь сближается с экспрессионистами.

БАЛЛАДА ВНЕШНЕЙ ЖИЗНИ [1]

И дети вырастают с грустным взором,
В неведенье растут и умирают,
И человек идет своей дорогой.

И терпкий плод под солнцем вызревает,
И упадает с дерева ночного,
И мало дней лежит, и погибает.

И снова веет ветер, и все снова
Мы ощущаем и тоску, и радость,
И слово молвим, и внимаем слову.

И вдаль ведут пути. И за оградой
Встают селения — в огнях, с прудами,
И грозные, и мертвенные рядом...

К чему они воздвигнуты? И сами
Несхожи так? И их несчетно много?
Смех, плач и смерть — что управляет вами?

К чему нам это все? И игр тревога?
Нам, кто велик, и одинок, и вдаль
Бесцельно странствует своей дорогой?

К чему нам это все — земля и воды?
Но много значит слово «вечер» — слово,
Струящее и мудрость и печаль,
Как полость сот поток тяжелый меда.

* * *

Но иные все же умирают
Там внизу, под плеск тяжелых весел,
А другие у руля, высоко,
Знают птиц полет и звездные страны.

Не избыть иным тяжесть тела
У истоков запутанной жизни,
А другим уготованы троны,
Их Сивиллы ждут, королевы,
И сидят они, словно дома,
С легким взором и легким сердцем.

Все же тень исходит от тех жизней
И на жизни эти ложится,
Те, что легкие, к тем, тяжелым,
Как к земле навеки приникли;

Позабытых народов утомленность
Тяжелит мне смеженные веки,
И испуганной душе не отринуть
Дальних звезд немое паденье.

Многие судьбы реют рядом с моею,
Бытие их смешало, будто играя,
Мне ж даны не только этой жизни
Стройность пламени и хрупкость лиры.

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ
(1875—1926)

В поэзии австрийского поэта Рильке совмещаются черты символизма, импрессионизма и неоромантизма. Высокий гуманизм и необычность таланта сделали творчество Рильке одним из значительнейших этапов в развитии поэзии на перевале веков. Примечателен интерес Рильке к России, где он был дважды, встречался с Л. Толстым, гостил у крестьянского поэта С. Д. Дрожжина; Рильке даже писал стихи на русском языке. Наиболее значительные циклы стихов Рильке — «Часослов», написанный от лица монаха, но по существу лишенный религиозной окраски (1899—1903), «Книга образов» (1902), «Новые стихотворения» (ч. 1 — 1907, ч. 2 — 1908).

Рильке враждебен современный город с его омерзительными трущобами, где ютятся бедняки; об этом он пишет прежде всего в последней части «Часослова» — в «Книге нищеты и смерти». Он противопоставляет убожеству и бесчеловечности действительности мир высокой духовности, стремление проникнуть в суть вещей. Вместе с тем Рильке очень чуток к надвигающимся изменениям в мире — об этом свидетельствуют «Часослов» и гигантские фигуры героев из Библии в «Новых стихотворениях».

Рильке свойственно стремление вжиться, вчувствоваться в природу вещей, прикоснуться к их тайне. Пантеизм его мироощущения приводит к тому, что в его произведениях уничтожаются границы между вещами, природой и человеческими состояниями или отвлеченными понятиями. Утверждаемая связь человека со всей вселенной противопоставляется идее безысходного одиночества личности в современном мире. Описание обыденных вещей указывает на нечто, кроющееся за ними, но не познаваемое до конца. Рильке развивает традиционные формы немецкой поэзии, сохраняет деление на строфы, обращает большое внимание на рифму, создает внутренние рифмы, его стихи музыкальны. Вместе с тем он вводит в поэзию обыденные, будничные слова, служебные части речи у него порой заканчи-

вают строку, создавая рифму. Поэзии Рильке свойственно необычное соединение слов, отражающее видимую поэтом сочетаемость несочетаемого в современном мире. Слово Рильке многозначно, инструментовка его богата. Демократизм поэзии Рильке не только в общем мироощущении, но и в утверждении, что прекрасное не нуждается в декоративности. Необычное сочетание слов в поэзии Рильке, неожиданность его метафор создают философскую и эмоциональную напряженность его лирики. На раннем этапе в его поэзии в большей степени присутствует субъективное лирическое начало. После 1900-х гг. оно все более уступает место объективному, «пластическому».

Приведенные в хрестоматии стихотворения взяты в основном из трех названных сборников. Отрывки из писем Р. М. Рильке к молодому австрийскому поэту Францу Ксаферу Каппусу (1883 — умер после 1945 г.) указывают на специфику творческого миросозерцания самого Рильке.

ПИСЬМА К МОЛОДОМУ ПОЭТУ

(В сокращении)

Париж, 17 февраля 1903 года

<...> И прежде всего — спросите себя в самый тихий ночной час: должен ли я писать? Ищите в себе глубокого ответа. И если ответ будет утвердительным, если у Вас есть право ответить на этот важный вопрос просто и сильно: «Я должен», тогда всю Вашу жизнь Вы должны создать заново, по закону этой необходимости; Ваша жизнь — даже в самую малую и безразличную ее минуту — должна стать заветным свидетельством и знаком этой творческой воли. Тогда будьте ближе к природе. Тогда попробуйте, как первый человек на земле, сказать о том, что Вы видите и чувствуете, и любите, с чем прощаетесь навсегда. Не пишите стихов о любви, избегайте вначале тех форм, которые давно изведаны и знакомы; они — самые трудные: нужна большая зрелая сила, чтобы создать свое там, где во множестве есть хорошие, и нередко замечательные образцы. Ищите спасения от общих мест в том, что Вам дает Ваша повседневная жизнь; пишите о Ваших печалях и желаниях, о мимолетных мыслях и о вере в какую-то красоту — пишите об этом с проникновенной, тихой, смиренной искренностью и, чтобы выразить себя, обращайтесь к вещам, которые Вас окружают, к образам Ваших снов и предметам воспоминаний. Если же Ваши будни кажутся Вам бедными, то не вините их; вините сами себя, скажите себе, что в Вас слишком мало от поэта, чтобы Вы могли вызвать все богатства этих буден: ведь для творческого духа не существует бедности и нет такого места, которое было бы безразличным и бедным. <...>

ИЗ КНИГИ «СОЧЕЛЬНИК» [1], ИЗ ЦИКЛА «ДАРЫ»

О святое мое одиночество — ты!
И дни просторны, светлы и чисты,
как проснувшийся утренний сад.

Одиночество! Зовам далеким не верь
и крепко держи золотую дверь,
там, за нею,— желанный ад.

ИЗ КНИГИ «МНЕ НА ПРАЗДНИК» [2]

Слова, всю жизнь прожившие без ласки,
непышные слова — мне ближе всех.
Я их одену в праздничные краски,
услышу тихий, благодарный смех.

Откроется, о чем они молчали,
о чем не знали сами до сих пор.
Они в стихах ни разу не бывали
и робко входят, опуская взор.

ИЗ КНИГИ «ЧАСОСЛОВ» [3], ИЗ «КНИГИ ПАЛОМНИЧЕСТВА»

Уж рдеет барбарис, и ароматом
увядших астр так тяжко дышит сад.
Тот, кто на склоне лета не богат,
тому уж никогда не быть богатым.

И кто под тяжестью прикрытых век
не ощутит игры вечерних бликов,
и ропота ночных глубинных рек,
и в нем самом рождающихся ликов,—
тот конченный, тот старый человек.

И день его — зиянье пустоты,
и ложью все к нему обращено.
И ты — господь. И будто камень — ты,
его влекущий медленно на дно.
. . . .

ИЗ КНИГИ «НИЩЕТА И СМЕРТЬ»

Господь! Большие города
обречены небесным карам.
Куда бежать перед пожаром?
Разрушенный одним ударом,
исчезнет город навсегда.

В подвалах жить все хуже, все трудней.
Там с жертвенным скотом, с пугливым стадом
схож твой народ осанкою и взглядом.

Твоя земля живет и дышит рядом,
но позабыли бедные о ней.

Растут на подоконниках там дети
в одной и той же пасмурной тени;
им невдомек, что все цветы на свете
взывают к ветру в солнечные дни,—
в подвалах детям не до беготни.

Там девушку к неведомому тянет.
О детстве загрустив, она цветет...
Но тело вздрогнет, и мечты не станет,—
должно закрыться тело в свой черед.
И материнство прячется в каморках,
где по ночам не затихает плач;

слабея, жизнь проходит на задворках
холодными годами неудач.
И женщины своей достигнут цели;
живут они, чтоб слечь потом во тьме
и умирать подолгу на постели,
как в богадельне или как в тюрьме.
. . . .

ИЗ «КНИГИ ОБРАЗОВ» [4]

О ФОНТАНАХ

Я вдруг впервые понял суть фонтанов,
стеклянных крон загадку и фантом.
Они как слезы мне, что слишком рано —
во взлете грез, в преддверии обманов —
я растерял и позабыл потом.

Ужель я позабыл, что и к случайным
вещам простерты горних сфер объятья?
Что мне дышал величьем изначальным
старинный парк, в огне зари прощальном
вздымавшийся,— и звук в краю печальном
девичьих песен, темных, как заклятья,
взметнувшихся до сонных крон ночных
и будто явью ставших, будто их
уж отраженье ждет в пруду зеркальном?

Но стоит мне припомнить на мгновенье,
что сделалось с фонтанами и мной,

как вновь я возвращаюсь к низверженью,
где воды мне являют мир иной:
то мир ветвей, глядящих в мрак колодца,
мир голосов, чье пламя еле бьется,
прудов, что только берега извивы
в себе умеют повторять тоскливо,
небес, что вдруг отпрянули смущенно
от рощ закатных, мраком поглощенных,
и выгнулись иначе, и темнеют,
как будто озарили мир не тот...

Ужель я позабыл, что неба свод
не внемлет нам в торжественной пустыне
и что звезда звезду распознает
лишь как сквозь слезы в этой тверди синей?
А может быть, и мы здесь, в свой черед,
кому-то служим небом. Тот народ
глядит на нас в ночи и нам поет
свою хвалу. Иль шлют его поэты
проклятья нам. Иль плачут одиноко
и к нам взывают, ибо ищут бога,
что где-то рядом с нами, и с порога
подъемлют лампы и молитв слова
возносят — и тогда на наши лица,
как бы от этих ламп, на миг ложится
невыразимый отсвет божества...

ИЗ КНИГИ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»

ПАНТЕРА [5]
ЖАРДЭН ДЕ ПЛАНТ [6], ПАРИЖ

В глазах рябит. Куда ни повернуть их —
одни лишь прутья, тысяч прутьев ряд.
И для нее весь мир на этих прутьях
сошелся клином, притупляя взгляд.
Беззвучным шагом, поступью упругой,
описывая тесный круг, она,
как в танце силы, мечется по кругу,
где воля мощная погребена.
Лишь временами занавес зрачковый
бесшумно поднимается. Тогда
по жилам бьет струя стихии новой,
чтоб в сердце смолкнуть навсегда.

КОММЕНТАРИИ

Г. Гофмансталь

1. «Баллада внешней жизни», написанная в 1890-е гг., представляет собой характерную для Гофмансталя этого периода точную передачу примет «внешнего» мира, за которым угадывается внутренний, главный, на который указывает «итоговое» слово «вечер», словно вбирающее в себя предшествующие настроения и образы.

«Но иные...» относится к тому же периоду, что и «Баллада внешней жизни», но отличается более ярко выраженным гуманизмом и вниманием к социальной действительности.

Р. М. Рильке

1. Стихотворение (книга «Сочельник», 1898) отражает характерное для Рильке ощущение одиночества — одновременно желанного и мучительного, что является результатом неприятия поэтом современной действительности.

2. «Слова всю жизнь...» (книга «Мне на праздник», 1900) — выражает эстетическую позицию Рильке — его стремление ввести в поэзию будничные, «непоэтические» слова, обнаружить их еще не раскрытый смысл.

3. «Часослов» (1899—1903) — отражение основной этической позиции Рильке, первое из приведенных стихотворений указывает на главную для поэта задачу личности — развитие своего внутреннего «я», второе обращено к страдающим беднякам, в нем особенно ярко проявился демократизм Рильке.

4. «О фонтанах» («Книга образов», 1902) — поэтическое воспроизведение характернейшего для символистов представления о непознаваемости мира, о скрытой его тайне, о незримой его второй сущности.

5. «Пантера» («Новые стихотворения», 1907—1908) — самое раннее произведение сборника, его «упругий» ритм, фразы, разорванные, перенесенные на следующую строку, передают напряженность и безысходность.

6. Жардэн де плант — название зоологического сада в Париже.

НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Развитие норвежской литературы в XIX в. отличалось стремительностью и появлением новых талантливых писателей. Причиной необычайного взлета норвежской литературы было обретение страной независимости.

Принятие в Эйдсволле 17 мая 1814 г. конституции — самой демократической из всех существовавших тогда в Европе — ознаменовало начало политического, экономического и культурного подъема Норвегии. Борьба за национальную независимость во всех областях жизни имела особое значение не только потому, что все норвежское почти 500 лет датского владычества считалось второсортным, но и потому, что стране в 1814 г. был навязан неравноправный союз со Швецией: борьба за полную национальную независимость снова стала главной целью общества. И норвежская литература в этой борьбе идет в авангарде. В XIX в. она встает вровень с передовыми литературами Европы, а в области драматургии первая прокладывает новые пути.

Расцвет литературы Норвегии связан с именами Генрика Ибсена (1828—1906) и Бьёрнстьерне Бьёрнсона (1832—1910), начавшими печататься в 1850-е гг.

Первые их произведения связаны с норвежским романтизмом, который именно в это десятилетие, не без влияния Г. Ибсена и Б. Бьёрнсона, проникается духом подлинно народного норвежского искусства, приближается к современности. Г. Ибсен и Б. Бьёрнсон, демократически и патриотически настроенные, связанные в начале своего пути с социалистическим движением Маркуса Гране, возглавляют борьбу за создание норвежского литературного языка, по их инициативе создаются национальные норвежские театры в крупнейших центрах страны — Бергене и Христиании (Осло с 1905 г.). В театре оба писателя видят важнейшее средство воспитания народного самосознания.

В недрах норвежского романтизма, черпавшего материал в национальном героическом прошлом, в народном искусстве, в сагах, и лишь изредка обращавшегося к настоящему, изображая обычно идеализированные, орнаментированные народными песнями и сказаниями отношения крестьян,— уже в конце 1850-х гг. начинает складываться реализм. За три с лишним десяти-

летия (до конца 1880-х гг.) выросла блестящая плеяда драматургов (Ибсен и Бьёрнсон) и романистов — снова Бьёрнсон, затем Камилла Колетт (1813—1895), Юнас Ли (1833—1908), Арне Гарборг (1851—1924), Амалия Скрам (1846—1905), Кристан Эльстер Старший (1851—1881) и особенно Александр Хьелланн (1849—1906).

Широчайшую картину норвежской духовной и общественной жизни открывает реалистический роман. К. Колетт в романе «Дочери атамана» (1855) изобразила свободолюбивый женский характер. Ю. Ли в «Пожизненно осужденном» (1883) рисует трагические социальные противоречия, классовую борьбу, в «Семье из Гилье» (1883) — судьбу приниженной законами женщины. А. Гарборг создал лучший роман о конфликте городского и крестьянского мировоззрений — «Крестьяне-студенты» (1883), ему принадлежат романы о гибели человеческой личности под гнетом условностей — «Усталые люди» (1891), им написана драма «Учитель» (1896) о поисках форм служения людям. А. Скрам в романе «Люди из Хеллемюра» (1887—1898) рассказывает трагическую историю бедных рыбаков, пытавшихся порвать со своей средой и добиться успеха. К. Эльстер Старший в «Торе Трондаль» (1879) изображает характерное для того времени столкновение эстета, «лишнего» человека с тружеником, связанным с крестьянской жизнью. Его основной роман «Опасные люди» (1881) воспроизводит реалистическую картину жизни капиталистического общества.

Вершина норвежского реалистического романа — это цикл романов А. Хьелланна, действие которых происходит в небольшом городке, ставшем средоточием всех общественных противоречий, увиденных автором. Романам «Гарман и Ворше» (1880), «Шкипер Ворше» (1882), трилогии об Аврахаме Лёвдале — «Яд», «Фортуна», «Праздник Иванова дня» (1883—1886) присуща социально-критическая тенденция, сатирическая острота и психологическая глубина в изображении картин жизни буржуазии, ее расцвета, нравственного и имущественного упадка.

В романах А. Хьелланна мы видим, как невыносимы условия существования простого народа, как талантливы и душевно щедры лучшие его представители. Однако перспектив освобождения народа автор не видит. Своеобразная реалистическая символика, в которой отразилась национальная специфика образного мышления писателя, подчеркивает философскую глубину романов А. Хьелланна.

В 1890-е гг. в Норвегии обостряется борьба литературных направлений. Социально-критическое начало продолжает существовать, рождая произведения о классовой борьбе, активизировавшейся в Норвегии в конце века. Это роман Пера Сивле (1857—1904) «Стачка» (1891), в котором с демократических позиций изображается классовая борьба, драма Б. Бьёрнсона «Свыше сил, ч. II» (1895). В этой пьесе основной конфликт воспроизводит борьбу рабочих и хозяев, автор стремится найти пути разрешения классовых противоречий. Одновременно в норвежском романе развиваются натуралистические тенденции («Из жизни христианийской богемы» Х. Йегера, 1859—1910). Иррациональное и таинственное проникает в творчество Ю. Ли (сборник рассказов «Тролль»). Приметы декаданса заметны в творчестве символистов и неоромантиков, к числу которых относятся С. Обстфельдер (1866—1900) и Ханс Кинк (1865—1926). Самым значительным среди писателей конца XIX — начала XX в. в Норвегии становится Кнут Гамсун (1859—1952), творчество которого является точкой пересечения реалистических, натуралистических, импрессионистских и символистских тенденций (в разных произведениях они встречаются в различных соотношениях при преобладании какой-либо одной тенденции). К. Гамсун в 1890-е гг. выступает как главный ниспровергатель «четырех великих» — Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Хьелланна и Ю. Ли, утверждая, что реалистическая эстетика изжила себя.

В начале XX в. снова усиливаются реалистические тенденции в литературе, однако наиболее значительные писатели-реалисты появляются в Норвегии в 20-х гг. XX в.

ГЕНРИК ИБСЕН
(1828—1906)

Г. Ибсен — драматург, поэт, режиссер — родился в небольшом норвежском городке Шиене в семье разорившегося коммерсанта. На протяжении всей жизни был демократом по убеждениям и ярым противником капиталистической системы отношений, уродующих человеческую личность: в начале пятидесятых годов был связан с движением социалистов. Принимал активное участие в развитии национальной культуры страны.

Первое стихотворение «Мадьярам» Г. Ибсен опубликовал в 1848 г., первую драму «Катилина» написал в 1850 г., стал режиссером в Кристианийском театре в 1850 г. В 1850-е гг. и в начале 1860-х создает романтические драмы по материалам саг; цель этих произведений — показать современному человеку героические образы прошлого и тем самым поднять его нравственно. Наиболее значительные произведения этого периода — «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Воители в Хельгеланде» (1857), «Борьба за престол» (1863).

1860—1870-е гг. в творчестве Г. Ибсена — это период постепенного перехода на позиции реализма, поиски подлинных социальных и нравственных ценностей. В эти годы он написал философские романтические драматические поэмы «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867), философскую драму о развитии общества и путях человека «Кесарь и галилеянин» (1871). С конца 1870-х до конца 1880-х гг. Г. Ибсен создает свои наиболее значительные реалистические драмы о современности, среди которых выделяются «Кукольный дом» (1879), закладывающий основы реалистической социально-психологической драмы в Европе, и «Враг народа» (1882) — произведение, насыщенное не только напряженными нравственными исканиями, как это свойственно драматургии Г. Ибсена, но и активной политической борьбой. Напряженность социальных столкновений снова возникает в «Росмерсхольме» (1886), но в этой драме она осложнена уже трудно разрешимыми психологическими коллизиями, что становится характерным для поздней драматургии Г. Ибсена.

В поздней драме — конец 1880-х — 1890-е гг.— сохраняется реалистическая социальная детерминированность личности, но интерес автора в основном переключается на изображение сложных человеческих интимных отношений, на выяснение причин, мешающих личности реализовать свои внутренние возможности, раскрыть свои таланты. Творческая личность становится главным героем позднего Ибсена. В поздних драмах можно обнаружить элементы символизма. Специфической чертой драматургии Ибсена была символика, реалистическая по преимуществу, с помощью которой драматург пытался средствами искусства анализировать сложнейшие социальные и нравственные явления.

Не менее важной отличительной чертой творческого метода Г. Ибсена является ретроспективная композиция, то есть такое построение драмы, при котором событие, ставшее завязкой основного конфликта, происходит до того момента, с которого начинается действие драмы на сцене. При таком построении драма Г. Ибсена превращается в выяснение сущности — социальной, нравственной, психологической — тех поступков героев, которые совершались в прошлом, основное внимание концентрируется не на интриге, а на оценке событий и действий. Этим нововведением Г. Ибсен открывал путь интеллектуальной драме XX в.

«ЛОРД ВИЛЬЯМ РАССЕЛ»[1] НА СЦЕНЕ КРИСТИАНИЙСКОГО ТЕАТРА (1857 г.)

...В сущности, мы не вправе требовать от исторической трагедии непременно «исторических фактов» — достаточно «исторических возможностей»; мы вправе требовать не подлинных истори-

ческих лиц и характеров, а духовного склада и образа мышления данной эпохи. Поэтому «Гец фон Берлихинген» [2] остался бы в истинном смысле слова исторической трагедией, если бы даже фабула его не была основана па исторических данных, но целиком придумана поэтом; и поэтому же шиллеровские трагедии: «Вильгельм Телль», «Мария Стюарт», «Валленштейн» и пр., равно как шекспировские: «Макбет» и многие другие,— в сущности трагедии не исторические. Хотя последние перечисленные произведения и изображают исторические факты, самое изображение и освещение этих фактов совершенно снимает характерные особенности и самый дух данной, как и всякой вообще, исторической эпохи.

Вопрос о наличности или отсутствии исторического элемента в драматическом произведении не имеет, конечно, никакого значения при определении поэтических достоинств произведения, и, пожалуй, самое лучшее, если поэт не заботится о выполнении упомянутых требований, предъявляемых к исторической трагедии, так как произведение его с точки зрения верности истории все-таки останется закрытой книгой для большой публики, у которой, по всей вероятности, отсутствуют необходимые предпосылки. Настоящее одобрение пьесы, истинная победа поэта достигаются непосредственным усвоением его произведения народом, а не настроением, подогретым историческими воспоминаниями.

...В жизни каждая выдающаяся личность является символической — символической в своей судьбе и в своем отношении к результатам исторического развития. Но посредственные писатели, неправильно истолковывая требование, что знаменательные явления жизни должны быть возведены в искусстве в более высокую ступень, вкладывают этот символизм в сознание изображаемых ими лиц, нарушая тем естественное взаимоотношение символа и жизни... Мало того, что вследствие такого приема нарушается естественность символики самой данной личности, этим еще искажается вся основная идея символики. Вместо того чтобы символ проходил через все произведения скрыто, как серебряная жила в горных недрах, его то и дело вытаскивают наружу; всякая черта, всякое слово или поступок действующих лиц указывают на него, подчеркивают его, словно говоря зрителю или читателю: «вот в чем здесь суть, вот в чем значение того, что происходит перед вами». Чем объяснить такой прием? Причина заключается в неосновательном недоверии автора к способности публики верно воспринимать поэтическое произведение, как будто чувство прекрасного и понимание знаменательного не могут быть одинаково свойственны как творящему, так и воспринимающим. Ведь будь это так, не стоило бы труда заносить на бумагу даже пару рифмованных строк; поэт и без того может удовлетворить свою творческую потребность; если же он пишет для других, то, полагаю, не ради успеха, а ради выяснения мыслей, бродящих в народе; способность

творить, облекать в формы — исключительный дар поэта; но способность воспринимать поэтическое произведение и способность наслаждаться тем, что уже оформлено,— свойственна более или менее всем, всему народу.

Вот этим-то доверием к поэтическому чутью народа и проникнуто, согрето, оживлено все произведение Мунка. Он оставил свои символические, рунические письмена без комментариев, предоставляя каждому читателю или зрителю истолковывать их по-своему, согласно чисто личной потребности каждого. Благодаря этому произведение Мунка и стало с внешней стороны чем-то конкретным, а в целом — захватывающей главой всемирной истории. Вильям Рассел действует так, а не иначе потому, что это свойственно его характеру, а не потому, что это приличествует ему в качестве героя трагедии, и не потому, что он сам считает себя воплощением английского свободолюбия. И леди Ракель следует за мужем в суд, борется за его жизнь всеми имеющимися в ее распоряжении средствами не потому, что она по пьесе должна изображать идеал женской преданности, а потому, что она на самом деле женщина, жена в самом благородном значении этого слова. В этом произведении, следовательно, соблюдено правильное соотношение действительности и искусства: перед нами происходит не сознательная борьба идей, чего никогда и не бывает в действительности, а столкновение людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие. Пьеса эта не кончается с падением занавеса после пятого действия — настоящий финал находится вне ее рамок; поэт наметил направление, в котором приходится искать этот финал, и затем — наше дело, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путем личного творчества...

РЕЧЬ К НОРВЕЖСКИМ СТУДЕНТАМ
10 СЕНТЯБРЯ 1874 ГОДА

...Личные мои отношения никогда не служили главною темою моих поэтических произведений... Когда трижды ограбят гнездо гаги, у нее отнимают ее иллюзии, великие надежды на будущее. Вспоминая при разных торжественных случаях ощущения медведя, пляшущего на потеху толпе, я мучился главным образом сознанием своего соучастия в том порядке вещей, который похоронил с пением и звоном прекрасную идею.

И в чем же заключается поэтическое творчество? Я поздно постиг, что творчество это, в сущности, заключается в умении видеть — то есть видеть так, чтобы виденное сообщалось воспринимающему именно так, как это видел сам поэт. Но видеть и воспринимать таким образом можно лишь пережитое. И в этом — тайна нашего нового, современного поэтического творчества. Все, что я выражал в течение последних десяти лет в своих произведениях,

я духовно пережил сам. Но никакой поэт не переживает ничего один. С ним переживают переживаемое им и все его современники-соотечественники. Не будь это так, что перебросило бы мост понимания между поэтом и читателями?

РЕЧЬ К ТРОНЬЕМСКИМ РАБОЧИМ
14 ИЮНЯ 1885 ГОДА

<...> В нашу государственную жизнь, в наше управление, в наше представительство и в нашу прессу должен войти новый *аристократический* элемент.

Я, конечно, имею здесь в виду не аристократию *родовую* или, тем более, *денежную*, не аристократию *умственную* и не аристократию талантов и дарований; нет, я говорю об аристократии, создаваемой *характером*, волей и всем духовным складом человека.

Она одна может освободить нас.

Это благородство, которым, я надеюсь, будет наделен наш народ, эта аристократия придет к нам с двух сторон. Ее выдвинут две группы, которым еще не нанесло непоправимого вреда давление партии[3]: наши женщины и наш рабочий класс.

То преобразование общественного строя, которое теперь подготавливается в Европе, существенно касается будущего положения рабочих и женщин.

Вот на что я надеюсь, чего жду и ради чего готов и буду трудиться всю свою жизнь по мере сил.

ПИСЬМО В СТИХАХ

Вы мне в письме вопросы задаете:
Чем люди ныне так удручены
И дни влачат в безрадостной дремоте,
Как будто страхом странным смущены?

И почему успех не тешит душу,
И люди переносят все невзгоды,
И ждут безвольно, что на них обрушат
Грядущие, неведомые годы?

Я здесь не дам сих тайн истолкованья,—
Вопрос, а не ответ — мое призванье...

Скажите ж мне, когда-нибудь случалось
Увидеть вам у наших берегов,
Как отплывает судно от причала
В открытый океан под шум ветров?..

...Да, здесь не позабыли ни о чем:
Закреплены надежно груза горы,
И держатся в порядке все приборы,
Чтоб в море судно верным шло путем.
Есть налицо и знанья и уменья,—
Здесь места нет и тени подозренья.
Но все же, вопреки всему, однажды
Случиться может так среди стремнин,
Что на борту без видимых причин
Все чем-то смущены, вздыхают, страждут.
Немногие сперва тоской объяты,
Затем — все больше, после — без изъятий.
Крепят бесстрастно парус и канаты,
Вершат свой долг без смеха и проклятий,
Приметы видят в каждом пустяке.
Томит и штиль, и ветерок попутный,
А в крике буревестника, в прыжке
Дельфина зло душой провидят смутной.
И безучастно люди бродят сонные,
Неведомой болезнью пораженные.

Что ж тут случилось? Что за час настал?
В чем тайная причина злого гнета,
Кто мысль и волю парализовал?
Грозит опасность? Повредилось что-то?
Нет, ничего. Дела идут, как шли,—
Но без надежд, без мужества, в тиши.
А почему? Затем, что тайный слух,
Сомненья сея в потрясенный дух,
Снует по кораблю в неясном шуме,—
Им мнится: труп сокрыт у судна в трюме.

Известно суеверье моряков:
Ему лишь только стоит пробудиться,—
Оно всевластно, хоть лежит покров
На истине, покамест не домчится
На зло всем мелям, шхерам, вещим птицам
Их судно до родимых берегов.

Взгляните ж, друг,— Европы пакетбот
Путь держит в море, к миру молодому,
И оба мы билет на пароход
Приобрели, взошли на борт...

...Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?
Машины и котел гудят под нами.
Могучий поршень движет рычагами,

И воду винт, как острый меч, сечет;
Хранит от крена парус при волненье,
А рулевой хранит от столкновений.
Фарватер верный мы себе избрали;
Снискав себе доверье и почет,
Наш капитан пытливо смотрит в дали.
Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?
И все же в океане, далеко,
На полпути меж родиной и целью
Рейс, кажется, идет не так легко.
Исчезла храбрость, настает похмелье.
И бродят экипаж и пассажиры
С унылым взором, заплывая жиром.
Полны сомнений, дум, душевной смуты
И в кубрике, и в дорогих каютах.

Вы о причине задали вопрос!
Но ощутили ль вы, что близко что-то,
Что целый век, свершив свою работу,
С собою все спокойствие унес?
Какая тут причина — неизвестно,
Но все, что знаю, расскажу вам честно.

На палубе однажды ночью душной
Я был один под звездной тишиною.
Улегся ветер от ночного зноя,
И воздух был ласкающе-послушный.
Все пассажиры спать легли в истоме,
Мерцали снизу лампы, сонно тлея,
Шла из кают жара все тяжелее,
Держа усталых в тихой полудреме.
Но в их дремоте не было покоя,—
Я это видел сквозь иллюминатор:
Лежал министр оскалясь,— он сострoить
Хотел улыбку, но без результата;
Профессор рядом спал, объятый мукой,
Как бы в разладе со своей наукой,
Вот богослов весь простыней накрылся,
Другой в подушки с головой зарылся;
Вот мастера в поэзии, в искусстве,—
Их сны полны и страха, и предчувствий.
А над дремотным царством беспощадно
Легла жара, удушливо и чадно.
Я взор отвел от этой сонной жути,
Взглянул вперед, где ночь была свежей;
Я глянул на восток, где уж бледней
Светились звезды в предрассветной мути.

Тут словно донеслось в неясном шуме
Наверх, где я у мачты сел в раздумье,—
Как будто кто-то громко произнес
Среди кошмаров и смятенных грез:
«Боюсь, мы труп везем с собою в трюме».

1875

ЧЕТВЕРОСТИШИЕ

Жить — это значит все снова
С троллями в сердце бой.
Творить — это суд суровый,
Суд над самим собой.

1878

КУКОЛЬНЫЙ ДОМ[4]

ПЬЕСА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Действующие лица

Адвокат Хельмер.
Нора, его жена.
Доктор Ранк.
Фру Линне.
Частный поверенный Крогстад.
Трое маленьких детей четы Хельмер.
Анна Мария, их нянька.
Служанка в доме Хельмера.
Посыльный.

Действие происходит в квартире Хельмера.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Уютная комната, обставленная со вкусом, но недорогой мебелью. В глубине, в средней стене, две двери: одна, справа, ведет в переднюю, другая, слева, в кабинет Хельмера. Между этими дверями пианино. Посредине левой боковой стены дверь, ближе к авансцене окно. Около окна круглый стол с креслами и диванчиком. В правой стене, несколько подальше вглубь, тоже дверь, а впереди изразцовая печка; перед нею несколько кресел и качалка. Между печкой и дверью столик. По стенам гравюры. Этажерка с фарфоровыми и прочими безделушками, книжный шкафчик с книгами в роскошных переплетах. На полу ковер. В печке огонь. Зимний день. В передней звонок. Немного погодя слышно, как дверь отпирают. Из передней в комнату входит, весело напевая, Нора, в верхней одежде, нагруженная ворохом пакетов и свертков, которые она складывает на стол направо. Дверь в переднюю остается открытой, и там виднеется посыльный, принесший елку и корзину, которые он отдает служанке, отворившей дверь.

Нора. Хорошенько припрячь елку, Элене. Дети не должны увидеть ее раньше вечера, когда она будет украшена. *(Посыльному, вынимая портмоне.)*

— Сколько?

Посыльный. Пятьдесят эре!

Нора. Вот крона... Нет, оставьте себе все.

Посыльный кланяется и уходит. Нора затворяет дверь в переднюю, снимает с себя верхнее платье, продолжая посмеиваться тихим, довольным смехом. Потом вынимает из кармана мешочек с миндальным печеньем и съедает несколько штучек. Осторожно идет к двери, ведущей в комнату мужа, и прислушивается.

Да, он дома. *(Снова напевает, направляясь к столу.)*

Хельмер *(из кабинета)*. Что это, жаворонок запел?

Нора *(развертывая покупки)*. Он самый.

Хельмер. Белочка там возится?

Нора. Да!

Хельмер. Когда же белочка вернулась?

Нора. Только что. *(Прячет мешочек с печеньем в карман и обтирает себе губы.)* Поди сюда, Торвальд, погляди, чего я накупила!

Хельмер. Постой, не мешай *(Немного погодя открывает дверь и заглядывает в комнату, держа перо в руке.)* Накупила, говоришь? Все это?.. Так птичка опять улетала сорить денежками?

Нора. Знаешь, Торвальд, пора же нам наконец немножко кутнуть. Это ведь первое рождество, когда нам нет нужды так стеснять себя.

Хельмер. Ну и мотать нам тоже нельзя.

Нора. Немножко-то можно! Правда? Самую чуточку! Тебе ведь положили теперь большое жалованье, и ты будешь зарабатывать много-много денег.

Хельмер. Да, с Нового года. Но выдадут мне жалованье только через три месяца.

Нора. Пустяки! Можно занять пока.

Хельмер. Нора! *(Подходит и шутливо берет ее за ушко.)* Опять наше легкомыслие тут как тут. Ты представь себе, сегодня я займу тысячу крон, ты потратишь их на праздниках, а накануне Нового года мне свалится на голову черепица с крыши — и готово.

Нора *(закрывает ему рот рукой)*. Фу! Не говори таких гадких вещей.

Хельмер. Нет, ты представь себе подобный случай,— что тогда?

Нора. Если бы уж случился такой ужас, то для меня было бы все равно — есть у меня долги или нет.

Хельмер. Ну, а для людей, у которых я бы занял?

Нора. Для них? А чего о них думать! Ведь это же чужие!

Хельмер. Нора, Нора, ты еси женщина! Но серьезно, Нора, ты ведь знаешь мои взгляды на этот счет. Никаких долгов! Никогда не занимать! На домашний очаг, основанный на займах, на долгах, ложится какая-то некрасивая тень зависимости. Продержа-

лись же мы с тобой храбро до сегодняшнего дня, так уж потерпим и еще немножко,— недолго ведь.

Нора *(отходя к печке)*. Да что же, как хочешь, Торвальд.

Хельмер *(за нею)*. Ну, ну, вот птичка и опустила крылышки. А? Белочка надулась. *(Вынимает портмоне.)* Нора, как ты думаешь, что тут у меня?

Нора *(оборачиваясь, живо)*. Деньги!

Хельмер. Вот тебе! *(Подает ей несколько бумажек.)* Господи, я ведь знаю, мало ли в доме расходов на праздниках.

Нора *(считая)*. Десять, двадцать, тридцать, сорок. Спасибо, спасибо тебе, Торвальд. Теперь мне надолго хватит.

Хельмер. Да, уж ты постарайся.

Нора. Да, да, непременно. Но поди сюда, я тебе покажу, что я накупила. И как дешево! Гляди, вот новый костюм Ивару и сабля. Вот лошадка и труба Бобу. А вот кукла и кукольная кроватка для Эмми. Простенькие, но она все равно их скоро поломает. А тут на платья и передники прислуге. Старухе Анне Марии следовало бы, конечно, подарить побольше...

Хельмер. А в этом пакете что?

Нора *(вскакивая)*. Нет, нет, Торвальд! Этого тебе нельзя видеть до вечера!

Хельмер. Ну-ну! А вот что скажи мне, маленькая мотовка, что ты себе самой присмотрела?

Нора. Э, мне ровно ничего не надо.

Хельмер. Разумеется, надо! Назови же мне теперь что-нибудь такое разумное, чего бы тебе больше всего хотелось.

Нора. Право же, не надо. Или послушай, Торвальд...

Хельмер. Ну?

Нора *(перебирая пуговицы его пиджака и не глядя на него)*. Если уж ты хочешь подарить мне что-нибудь, так ты бы... ты бы...

Хельмер. Ну, ну, говори же.

Нора *(быстро)*. Ты бы дал мне деньгами, Торвальд. Сколько можешь. Я бы потом, на днях, и купила себе на них что-нибудь.

Хельмер. Нет, послушай, Нора...

Нора. Да, да, сделай так, милый Торвальд! Прошу тебя! Я бы завернула деньги в золотую бумажку и повесила на елку. Разве это не было бы весело?

Хельмер. А как зовут тех пташек, которые вечно сорят денежками?

Нора. Знаю, знаю,— мотовками. Но сделаем, как я говорю, Торвальд. Тогда у меня будет время обдумать, что мне особенно нужно. Разве это не благоразумно? А?

Хельмер *(улыбаясь)*. Конечно, то есть если бы ты в самом деле могла придержать деньги и потом действительно купить на них что-нибудь себе самой. А то они уйдут на хозяйство, на разные ненужные мелочи, и мне опять придется раскошеливаться.

Нора. Ах, Торвальд...

Хельмер. Тут спорить не приходится, милочка моя! *(Обнимает ее.)* Птичка мила, но тратит ужасно много денег. Просто невероятно, как дорого обходится мужу такая птичка.

Нора. Фу! Как можно так говорить! Я же экономлю, сколько могу.

Хельмер *(весело)*. Вот уж правда истинная! Сколько можешь. Но ты совсем не можешь.

Нора *(напевает и улыбается)*. Гм! Знал бы ты, сколько у нас жаворонков и белочек, всяких расходов, Торвальд!

Хельмер. Ты маленькая чудачка! Две капли воды — твой отец. Только и хлопочешь, как бы раздобыть денег. А как добудешь — глядь, они между пальцами и прошли, сама не знаешь, куда их девала. Ну что ж, приходится брать тебя такой, какова ты есть. Это уж в крови у тебя. Да, да, это в тебе наследственное, Нора.

Нора. Ах, побольше бы мне унаследовать от папы его качеств!

Хельмер. А мне не хотелось, чтобы ты была другой, чем ты есть, мой милый жавороночек! Но слушай, мне сдается, ты... у тебя... как бы это сказать? У тебя какой-то подозрительный вид сегодня.

Нора. У меня?

Хельмер. Ну да. Погляди-ка мне прямо в глаза.

Нора *(глядит в него)*. Ну?

Хельмер *(грозя пальцем)*. Лакомка не кутнула сегодня немножко в городе?

Нора. Нет, что ты!

Хельмер. Будто уж лакомка не забегала в кондитерскую?

Нора. Но, уверяю тебя, Торвальд...

Хельмер. И не отведала варенья?

Нора. И не думала.

Хельмер. И не погрызла миндальных печений?

Нора. Ах, Торвальд, уверяю же тебя...

Хельмер. Ну-ну-ну! Естественно, я просто шучу...

Нора *(идя к столу направо)*. Мне и в голову не пришло бы сделать тебе наперекор.

Хельмер. Знаю, знаю. Ты ведь дала мне слово. *(Подходя к ней.)* Ну, оставь при себе свои маленькие рождественские секреты, моя дорогая Нора. Они, верно, всплывут наружу сегодня же вечером, когда будет зажжена елка.

[Одновременно в дверь квартиры Хельмеров входят доктор Ранк, друг семьи,— он проходит прямо в кабинет Хельмера, и фру Кристина Линне. Она не виделась с Норой почти 10 лет — они вместе учились,— и Нора ее не сразу узнает. Кристине пришлось выйти замуж по расчету, ибо на ее руках были больная мать и маленькие братья, а средств к существованию не было. Теперь муж Кристины умер, мать — тоже, братья выросли; жизнь ее была трудной, но она гордится тем, что могла принести пользу близким людям; Нору она считает счастливицей, лишенной забот. Это задевает Нору.]

Нора. Поди сюда. *(Привлекает ее на диван рядом с собой.)* Да, видишь... и мне есть чем гордиться, чему радоваться. Это я спасла жизнь Торвальду.

Фру Линне. Спасла? Как спасла?

Нора. Я же рассказывала тебе о поездке в Италию. Торвальд не выжил бы, если бы не попал на юг.

Фру Линне. Ну да. И твой отец дал вам нужные средства.

Нора *(с улыбкой)*. Это Торвальд так думает и все другие, но...

Фру Линне. Но...

Нора. Папа не дал нам ни гроша. Это я достала деньги.

Фру Линне. Ты? Всю эту крупную сумму?

Нора. Тысячу двести специй. Четыре тысячи восемьсот крон. Что ты скажешь?

Фру Линне. Но как это возможно, Нора? Выиграла в лотерею, что ли?

Нора *(презрительно)*. В лотерею! *(Фыркает.)* Это была бы не штука!

Фру Линне. Так откуда же ты взяла их?

Нора *(напевая и таинственно улыбаясь)*. Гм! Тра-ля-ля-ля!

Фру Линне. Не могла же ты занять.

Нора. Вот? Почему же?

Фру Линне. Да жена ведь не может делать долгов без согласия мужа.

Нора *(закидывая голову)*. Ну, если жена немножко смыслит в делах, если жена понимает, как нужно умненько взяться за дело, то...

Фру Линне. Нора, я решительно ничего не понимаю.

Нора. И не надо тебе понимать. Я ведь и не сказала, что заняла деньги. Могла же я добыть их другим путем. *(Откидывается на спинку дивана.)* Могла получить от какого-нибудь поклонника. При такой привлекательной внешности, как у меня...

Фру Линне. Ты сумасбродка.

Нора. Теперь тебе, верно, безумно хотелось бы все узнать, Кристина?

Фру Линне. Послушай, милая Нора, ты не выкинула чего-нибудь безрассудного?

Нора *(выпрямляясь на диване)*. Разве безрассудно спасти жизнь своему мужу?

Фру Линне. По-моему, безрассудно, если ты без его ведома...

Нора. Да ведь ему нельзя было ни о чем знать! Господи, как ты этого не понимаешь? Он не должен был и подозревать, в какой он опасности. Это мне доктора сказали, что жизнь его в опасности, что одно спасение — увезти его на юг. Ты думаешь, я не пыталась сначала всячески выпутаться? Я заводила разговоры о том, что и мне хотелось бы побывать за границей, как другим молодым дамам. Я и плакала, и просила; говорила, что ему не худо бы помнить о моем «положении», что теперь надо всячески мне угождать: на-

мекала, что можно занять денег. Так он почти рассердился, Кристина. Сказал, что у меня ветер в голове и что его долг, как мужа, не потакать моим капризам и прихотям,— так он, кажется, выразился. Хорошо, хорошо, думаю я, а спасти тебя все-таки нужно, и нашла выход...

Фру Линне. И твой муж так и не узнал от твоего отца, что деньги были не от него?

Нора. Так и не узнал. Папа ведь умер как раз в эти дни. Я-то хотела посвятить его в дело и просить, чтобы он не выдавал меня. Но он был уже так плох — и мне, к сожалению, не понадобилось прибегать к этому.

Фру Линне. И ты до сих пор не призналась мужу?

Нора. Нет, боже избави, что ты! Он такой строгий по этой части. И кроме того, с его мужским самолюбием... Для него было бы так мучительно, унизительно узнать, что он обязан мне чем-нибудь. Это перевернуло бы вверх дном все наши отношения. Наша счастливая семейная жизнь перестала бы тогда быть тем, что она есть.

Фру Линне. И ты никогда ему не скажешь?

Нора *(подумав и слегка улыбаясь)*. Да... когда-нибудь, пожалуй... когда пройдет много-много лет и я уж не буду такая хорошенькая. Ты не смейся. Я, разумеется, хочу сказать: когда я уже не буду так нравиться Торвальду, как теперь, когда его не будут развлекать мои танцы, переодевания, декламация. Тогда хорошо будет иметь какую-нибудь заручку... *(Обрывая.)* Вздор, вздор, вздор! Этого никогда не будет!.. Ну, что же ты скажешь о моей великой тайне, Кристина? Гожусь я на что-нибудь? Ты не думай, что это дело не причиняет мне больших забот. Мне, право, иногда совсем не легко бывает оправдывать в срок свои обязательства. В деловом мире, скажу я тебе, существует взнос процентов по третям и взносы в погашение долга, как это называется. А деньги всегда ужасно трудно добывать. Вот и приходилось экономить на чем только можно... понимаешь? Из денег на хозяйство я не могла особенно много откладывать — Торвальду нужен был хороший стол. И детей нельзя было одевать кое-как. Что я получала на них, то целиком на них и уходило. Милые мои крошки!

Фру Линне. Так тебе, верно, приходилось отказывать себе самой, бедняжка?

Нора. Понятно. Ведь я же была больше всех заинтересована! Торвальд даст, бывало, мне денег на новое платье и тому подобное, а я всегда истрачу только половину. Все дешевле да попроще покупала. Счастье еще, что мне все к лицу и Торвальд никогда ничего не замечал. Но самой-то мне иной раз бывало не легко, Кристина. Ведь это такое удовольствие хорошо одеваться! Правда?

Фру Линне. Пожалуй.

Нора. Ну, были у меня, конечно, и другие источники. Прошлой зимой повезло, я получила массу переписки. Каждый вечер

запиралась у себя в комнате и писала, писала до поздней ночи. Ах, иной раз до того, бывало, устанешь! Но все-таки ужасно приятно было сидеть так и работать, зарабатывать деньги. Я чувствовала себя почти мужчиной.

Фру Линне. Но сколько же тебе таким путем удалось выплатить?

Нора. Вот уж не могу сказать тебе в точности. В таких делах, видишь ли, очень трудно разобраться. Знаю лишь, что выплачивала столько, сколько мне удавалось скопить. Но часто у меня прямо руки опускались. *(Улыбаясь.)* Тогда сяду, бывало, и начну себе представлять, что вот в меня влюбился богатый старик...

Фру Линне. Что? Какой старик?

Нора. Ах, никакой!.. Что он умирает, его завещание вскрыто, и там крупными буквами написано: «Все мои деньги получает немедленно и чистоганом любезнейшая фру Нора Хельмер».

Фру Линне. Но, милая Нора, что же это за старик?

Нора. Господи, как ты не понимаешь? Никакого старика и не было вовсе. Это просто одно мое воображение. Я просто тешила себя этим, когда не знала, где добыть денег. Ну да бог с ним совсем, с этим скучным стариком. Теперь мне все равно. Не нужно мне больше ни его, ни его завещания. Теперь у меня нет забот, Кристина! *(Вскакивает.)* О господи, какая прелесть! Подумать только: никаких забот! Не знать ни забот, ни хлопот! Жить себе да поживать, возиться с детишками! Обставить свой дом так красиво, изящно, как любит Торвальд. А там, подумай, не за горами и весна, голубое небо, простор. Может быть, удастся прокатиться куда-нибудь. Пожалуй, опять увидеть море! Ах, право, как чудесно жить и чувствовать себя счастливой!

В передней слышен звонок.

[Это частный поверенный Крогстад, он проходит в кабинет к Хельмеру. Выясняется, что Кристина была знакома с Крогстадом. Вышедший от Хельмера доктор Ранк причисляет Крогстада к нравственным калекам, забота о которых превращает общество в больницу. Кристина считает, что именно больные и нуждаются в особенном внимании.]

Нора, занятая своими собственными мыслями, вдруг заливается негромким смехом и хлопает в ладоши.

Ранк. А что вы смеетесь над этим? Знаете ли вы, в сущности, что такое общество?

Нора. Очень мне нужно ваше скучное общество! Я совсем другому смеюсь... Ужасно забавно! Скажите, доктор, теперь все служащие в этом банке подчинены Торвальду?

Ранк. Так это-то вас так ужасно забавляет?

Нора *(улыбаясь и напевая)*. Это уж мое дело. Мое дело. *(Прохаживается по комнате.)* Да, в самом деле, ужасно приятно думать, что мы... то есть Торвальд приобрел такое влияние на многих, многих людей. *(Вынимает из кармана мешочек.)*

Ранк. Те-те-те! Миндальное печенье! Я думал, что это у вас запретный плод.

Нора. Да, но это Кристина мне принесла немножко.

Фру Линне. Что? Я?..

Нора. Ну-ну-ну, не пугайся. Ты же не могла знать, что Торвальд запретил. Надо тебе сказать, он боится, что я испорчу себе зубы. Но что за беда — разочек! Правда, доктор? Извольте! *(Сует ему в рот печенье.)* Вот и тебе, Кристина. И мне можно одну штучку, маленькую, или уж две, так и быть. *(Прохаживается опять.)* Да, я, право, бесконечно счастлива. Одного только мне бы ужасно хотелось еще...

Ранк. Ну? Чего же еще?

Нора. Ужасно бы хотелось сказать при Торвальде одну вещь.

Ранк. Так что же вы не скажите?

Нора. Не смею. Это гадко.

Фру Линне. Гадко?

Ранк. В таком случае не советую. Но при нас можно смело... Ну, что же это вам так ужасно хотелось бы сказать при Хельмере?

Нора. Ужасно бы хотелось сказать: черт подери!

Ранк. Что вы, что вы!

Фру Линне. Помилуй, Нора!

Ранк. Скажите. Вот он идет.

Нора *(пряча мешочек с печеньем)*. Тсс-тсс-тсс!

Хельмер с перекинутым через руку пальто и держа в другой руке шляпу выходит из кабинета.
[Нора уговаривает Хельмера предоставить Кристине место в Акционерном банке, где он только что стал директором.]
Доктор Ранк, Хельмер и фру Линне уходят; Анна Мария входит с детьми в комнату; Нора тоже входит в комнату, затворяя дверь в переднюю.

Нора. Какие вы свеженькие и веселые. И какие румяные щечки! Прямо словно яблочки, розанчики!.. Так весело было? А, это отлично! Да? Ты катал на салазках и Боба и Эмми? Обоих зараз? Подумай! Молодец мальчуган мой Ивар!.. Нет, дай ее подержать, Анна Мария! Дорогая моя, милая куколка! *(Берет у няньки младшую девочку и кружится с нею.)* Да, да, мама потанцует и с Бобом! Что? В снежки играли? Ах, жаль, что меня с вами не было... Нет, оставь, я сама их раздену, Анна Мария. Дай, пожалуйста, мне самой,— это так весело. Там тебе кофе оставлен на печке.

Нянька уходит в дверь налево. Нора раздевает детей, разбрасывая куда попало их верхние вещи и продолжая болтать с ними.

Вот как? Большая собака гналась за вами? А не укусила? Нет, собаки не кусают таких славных, крохотных куколок... Ни-ни! Не заглядывать в свертки, Ивар! Что там?.. Да знали бы вы, что! Нет,

нет! Это бяка!.. Что? Играть хотите? Как же мы будем играть? В прятки? Ну, давайте в прятки. Первый пусть Боб спрячется... Ах, мне? Ну, хорошо, я первая.

Начинается игра, сопровождаемая смехом и весельем; прячутся и в этой комнате и в соседней направо. Наконец, Нора прячется под стол; дети шумно врываются в комнату, ищут мать, но не могут сразу ее найти, слышат ее заглушенный смех, бросаются к столу, поднимают скатерть и находят. Полный восторг. Нора высовывается, как бы желая испугать их. Новый взрыв восторга. Тем временем стучат во входную дверь. Никто этого не замечает. Тогда дверь из передней приотворяется и входит Крогстад. Он выжидает с минуту. Игра продолжается.

[Крогстад пришел просить Нору, чтобы она содействовала его восстановлению на работе в банке, откуда его уволил Хельмер. Крогстаду необходимо это место, ибо ему надо реабилитировать себя в глазах общества ради подрастающих сыновей: в прошлом Крогстад скомпрометировал себя необдуманным поступком и запятнал свое имя. Ради спасения будущего сыновей Крогстад начинает угрожать Норе. Она отказывается ему помогать, но не может допустить, чтобы Хельмер узнал о ее великой тайне таким, как она говорит, пошлым и грубым образом — от Крогстада.]

Крогстад *(делая шаг к ней)*. Слушайте, фру Хельмер, или у вас память коротка, или вы ничего не смыслите в делах. Видно, придется мне растолковать вам дело пообстоятельнее.

Нора. Как так?

Крогстад. Когда ваш муж был болен, вы явились ко мне занять тысячу двести специй.

Нора. Я не знала, к кому больше обратиться.

Крогстад. Я взялся достать вам эту сумму...

Нора. И достали.

Крогстад. Взялся я достать вам ее на известных условиях. Вы были тогда так заняты болезнью вашего мужа, так озабочены, где бы достать денег на поездку, что, пожалуй, вам некогда было разбираться в подробностях. Так нелишне напомнить вам их. Да, я взялся достать вам деньги и составил для вас долговое обязательство.

Нора. Ну да, которое я подписала.

Крогстад. Хорошо. Но внизу я добавил несколько строк от имени вашего отца — его поручительство за вас. Эти строки должен был подписать ваш отец.

Нора. Должен был?.. Он и подписал.

Крогстад. Я оставил место для числа. То есть ваш отец сам должен был поставить день и число, когда подпишет бумагу. Помните вы это, сударыня?

Нора. Кажется...

Крогстад. Я передал вам долговое обязательство, чтобы вы переслали его по почте вашему отцу. Не так ли?

Нора. Да.

Крогстад. Вы, разумеется, сейчас же сделали это, так как дней через пять-шесть принесли мне вексель с подписью вашего отца. И сумма была вам вручена.

Нора. Ну да, и разве я не аккуратно выплачивала?

Крогстад. Ничего себе. Но... чтобы вернуться к предмету нашего разговора... Верно, тяжело вам приходилось тогда, фру Хельмер?

Нора. Да.

Крогстад. Отец ваш, кажется, был тяжко болен?

Нора. При смерти.

Крогстад. И вскоре умер?

Нора. Да.

Крогстад. Скажите мне, фру Хельмер, не помните ли вы случайно дня смерти вашего отца? То есть какого месяца и числа он умер?

Нора. Папа умер двадцать девятого сентября.

Крогстад. Совершенно верно; я осведомлялся. И вот тут-то и выходит странность... *(вынимает бумагу)*, которую я никак не могу объяснить себе.

Нора. Какая странность? Я не знаю...

Крогстад. Такая странность, фру Хельмер, что отец ваш подписал этот вексель три дня спустя после своей смерти.

Нора. Как так? Я не понимаю.

Крогстад. Отец ваш умер двадцать девятого сентября. Но взгляните. Вот тут он пометил свою подпись вторым октября. Разве это не странность?

Нора молчит.

Можете вы объяснить мне ее?

Нора все молчит.

Примечательно еще вот что: слова «второе октября» и год написаны не почерком вашего отца, но другим, который мне кажется знакомым. Ну это можно еще объяснить: ваш отец мог забыть проставить число и год под своей подписью, и кто-то другой сделал это наугад, не зная еще об его смерти. В этом нет ничего плохого. Главное дело в самой подписи. Она-то подлинная, фру Хельмер? Это действительно ваш отец подписался?

Нора. *(после короткой паузы откидывает голову назад и вызывающе смотрит на него)*. Нет, не он. Это я подписалась за него.

Крогстад. Слушайте, фру Хельмер... Вы знаете, что это опасное признание?

Нора. Почему? Вы скоро получите свои деньги сполна.

Крогстад. Могу я спросить вас, почему вы не послали бумагу вашему отцу?

Нора. Невозможно было. Он был тяжко болен. Если просить его подписи, надо было объяснять ему, на что мне понадобились деньги. А не могла же я написать ему, когда он сам был так болен, что и муж мой на краю могилы. Немыслимо было.

Крогстад. Так вам бы лучше было отказаться от поездки за границу.

Нора. И это было невозможно. От этой поездки зависело спасение моего мужа. Не могла я отказаться от нее.

Крогстад. Но вы не подумали, что таким образом обманываете меня?..

Нора. На это мне решительно нечего было обращать внимания. Я и думать о вас не хотела. Терпеть вас не могла за ваши бессердечные придирки, которые вы делали, хотя и знали, в какой опасности мой муж.

Крогстад. Фру Хельмер, вы, очевидно, не представляете себе ясно, в чем вы, в сущности, виноваты. Но я могу сказать вам вот что: то, в чем я попался и что сгубило все мое общественное положение, было ничуть не хуже, не страшнее этого.

Нора. Вы? Вы хотите уверить меня, будто вы могли отважиться на что-нибудь такое, чтобы спасти жизнь вашей жены?

Крогстад. Законы не справляются с побуждениями.

Нора. Так плохие, значит, это законы.

Крогстад. Плохие или нет, но если я представлю эту бумагу в суд, вас осудят по законам.

Нора. Ни за что не поверю. Чтобы дочь не имела права избавить умирающего старика отца от тревог и огорчения? Чтобы жена не имела права спасти жизнь своему мужу? Я не знаю точно законов, но уверена, что где-нибудь в них да должно быть это разрешено. А вы, юрист, не знаете этого! Вы, верно, плохой законник, господин Крогстад!

Крогстад. Пусть так. Но в делах... в таких, какие завязались у нас с вами, вы, конечно, допускаете, что я кое-что смыслю? Так вот. Делайте, что хотите. Но вот что я вам говорю: если меня вышвырнут еще раз, вы составите мне компанию. *(Кланяется и уходит через переднюю.)*

Нора *(после минутного раздумья, закидывая голову)*. Э, что там! Запугать меня хотел! Не так-то я проста. *(Принимается прибирать детские вещи, но скоро бросает.)* Но... Нет, этого все-таки не может быть! Я же сделала это из любви.

Дети *(в дверях налево)*. Мама, чужой дядя вышел из ворот.

Нора. Да, да, знаю. Только никому не говорите о чужом дяде. Слышите? Даже папе!

Дети. Да, да, мама, но ты поиграешь с нами еще?

Нора. Нет, нет, не сейчас.

Дети. Ах, мама, ты же обещала!

Нора. Да, но мне нельзя теперь. Подите к себе, у меня столько дела. Подите, подите, мои дорогие детки! *(Ласково выпроваживает их из комнаты и затворяет за ними дверь. Потом садится на диван, берется за вышивание, но, сделав несколько стежков, останавливается.)* Нет! *(Бросает работу, встает, идет к дверям в переднюю и зовет.)* Элене! Давай сюда елку! *(Идет к столу налево и открывает ящик стола, снова останавливается.)* Нет, это же прямо немыслимо.

Служанка *(с елкой)*. Куда поставить, барыня?

Нора. Туда. Посредине комнаты.

Служанка. Еще что-нибудь подать?

Нора. Нет, спасибо, у меня все под рукой.

Служанка, поставив елку, уходит.

(Принимаясь украшать елку.) Сюда вот свечки, сюда цветы... Отвратительный человек... Вздор, вздор, вздор! Ничего такого не может быть! Елка будет восхитительная. Я все сделаю, как ты любишь, Торвальд... Буду петь тебе, танцевать...

Из передней входит Хельмер с кипой бумаг под мышкой.

Ах!.. Уже вернулся?

Хельмер. Да. Заходил кто-нибудь?

Нора. Заходил?.. Нет.

Хельмер. Странно. Я видел, как Крогстад вышел из ворот.

Нора. Да?.. Ах да, правда, Крогстад, он заходил сюда на минуту.

Хельмер. Нора, я по твоему лицу вижу, что он приходил просить, чтобы ты замолвила за него слово.

Нора. Да.

Хельмер. И вдобавок, как бы сама от себя? Скрыв от меня, что он был здесь? Не просил ли он и об этом?

Нора. Да, Торвальд, но...

Хельмер. Нора, Нора, и ты могла пойти на это? Сговариваться с таким человеком, обещать ему что-нибудь? Да еще вдобавок говорить мне неправду!

Нора. Неправду?

Хельмер. Ты разве не сказала, что никто не заходил. *(Грозя пальцем.)* Чтобы этого не было больше, певунья-пташка. У певчей пташки горлышко должно быть всегда чисто, ни единого фальшивого звука! *(Обнимает ее за талию.)* Не так ли? Да, я так и знал. *(Выпускает ее.)* Ах, как у нас тепло, уютно. *(Перелистывает бумаги.)*

Нора *(занятая украшением елки, после короткой паузы)*. Торвальд!

Хельмер. Что?

Нора. Я ужасно рада, что послезавтра костюмированный вечер у Стенборгов.

Хельмер. А мне ужасно любопытно, чем-то ты удивишь на этот раз.

Нора. Ах, это глупая затея!

Хельмер. Ну?

Нора. Я никак не могу придумать ничего подходящего. Все у меня выходит как-то глупо, бессодержательно.

Хельмер. Неужели малютка Нора пришла к *такому* заключению?

Нора *(заходя сзади и опираясь локтями о спинку его кресла)*. Ты очень занят, Торвальд?

Хельмер. Гм!

Нора. Что это за бумаги?

Хельмер. Банковские дела.

Нора. Уже?

Хельмер. Я добился от прежнего правления полномочий на необходимые изменения в личном составе служащих и в плане работ. На это и уйдет у меня рождественская неделя. Хочу, чтобы к Новому году все уже было налажено.

Нора. Так вот почему этот бедняга Крогстад...

Хельмер. Гм!

Нора *(по-прежнему опираясь локтями на спинку кресла, тихонько перебирает пальцами волосы мужа)*. Не будь ты так занят, я бы попросила тебя об одном огромном одолжении, Торвальд.

Хельмер. Послушаем. О чем же?

Нора. Ни у кого ведь нет такого вкуса, как у тебя. А мне бы так хотелось быть хорошенькой на этом костюмированном вечере. Торвальд, нельзя ли тебе заняться мной, решить, чем мне быть и как одеться?

Хельмер. Ага, маленькая упрямица ищет спасителя?

Нора. Да, Торвальд, мне не справиться без тебя.

Хельмер. Ладно, ладно. Подумаем и, верно, сумеем помочь горю.

Нора. Ах, как мило с твоей стороны. *(Снова отходит к елке, пауза.)* А как красиво выделяются красные цветы. Но скажи мне, то, в чем этот Крогстад провинился,— это правда очень дурно?

Хельмер. Он провинился в подлоге. Ты имеешь представление о том, что это такое?

Нора. Не из нужды ли он это сделал?

Хельмер. Да, или, как многие, по легкомыслию. И я не так бессердечен, чтобы бесповоротно осудить человека за один такой поступок.

Нора. Да, не правда ли, Торвальд?

Хельмер. Иной павший может вновь подняться нравственно, если откровенно признается в своей вине и понесет наказание.

Нора. Наказание?

Хельмер. Но Крогстад не пошел этой дорогой. Он вывернулся всякими правдами и неправдами, и это погубило его нравственно.

Нора. По-твоему, надо было...

Хельмер. Ты представь себе только, как человеку с таким пятном на совести приходится лгать, изворачиваться, притворяться перед всеми, носить маску даже перед своими близкими, даже перед женой и собственными детьми. И вот насчет детей — это всего хуже, Нора.

Нора. Почему?

Хельмер. Потому что отравленная ложью атмосфера заражает, разлагает всю домашнюю жизнь. Дети с каждым глотком воздуха воспринимают зародыши зла.

Нора *(приближаясь к нему сзади)*. Ты уверен в этом?

Хельмер. Ах, милая, я достаточно в этом убеждался в течение своей адвокатской практики. Почти все рано сбившиеся с пути люди имели лживых матерей.

Нора. Почему именно матерей?

Хельмер. Чаще всего это берет свое начало от матери. Но и отцы, разумеется, влияют в том же духе. Это хорошо известно каждому адвокату. А этот Крогстад целые годы отравлял своих детей ложью и лицемерием, вот почему я и называю его нравственно испорченным. *(Протягивая к ней руки.)* Поэтому пусть моя милочка Нора обещает мне не просить за него. Дай руку, что обещаешь. Ну-ну, что это? Давай руку. Вот так. Значит, уговор. Уверяю тебя, мне просто невозможно было бы работать вместе с ним; я испытываю прямо физическое отвращение к таким людям.

Нора *(высвобождает свою руку и переходит на другую сторону елки)*. Как здесь жарко! А у меня столько хлопот...

Хельмер *(встает и собирает бумаги)*. Да, мне тоже надо немножко позаняться до обеда вот этим. И костюмом твоим займусь. И повесить кое-что на елку в золотой бумажке у меня, пожалуй, найдется. *(Кладет ей руки на голову.)* Ах ты, моя бесценная певунья-пташка! *(Уходит в кабинет и закрывает за собой дверь.)*

Нора *(помолчав, тихо)*. Э, что там! Не будет этого. Это невозможно. Должно быть невозможно.

Анна Мария *(в дверях налево)*. Детки так умильно просятся к мамаше.

Нора. Нет, нет, нет! Не пускай их ко мне! Побудь с ними, Анна Мария.

Анна Мария. Ну хорошо, хорошо. *(Затворяет дверь.)*

Нора *(бледнея от ужаса)*. Испортить моих малюток!.. Отравить семью! *(После короткой паузы, закидывая голову.)* Это неправда. Не может быть правдой, никогда, во веки веков!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Та же комната. В углу, возле пианино, стоит обобранная, обтрепанная, с обгоревшими свечами елка. На диване манто и шляпа Норы. Нора одна в волнении бродит по комнате, наконец останавливается у дивана и берет свое манто.

Нора *(выпуская из рук манто)*. Идет кто-то! *(Подходит к дверям, прислушивается.)* Нет... никого. Разумеется, никто сегодня не придет,— первый день рождества... И завтра тоже. Но, может быть... *(Отворяет дверь и выглядывает)*. Нет, в ящике для писем ничего нет, совершенно пуст. *(Возвращается назад.)*

Э, глупости! Разумеется, он ничего такого на самом деле не сделает. Ничего такого быть не может. Это невозможно. У меня трое маленьких детей.

Анна Мария *(выходит из дверей налево, неся большую картонку)*. Насилу отыскала эту картонку с маскарадными платьями.

Нора. Спасибо, поставь на стол.

Анна Мария *(ставит)*. Только они, верно, бог знает в каком беспорядке.

Нора. Ах, разорвать бы их в клочки!

Анна Мария. Ну вот! Их можно починить. Только терпения немножко.

Нора. Так я пойду попрошу фру Линне помочь мне.

Анна Мария. Опять со двора? В такую-то погоду? Фру Нора простудится... захворает.

Нора. Это еще не так страшно... Что дети?

Анна Мария. Играют новыми игрушками, бедняжечки. Только...

Нора. Часто обо мне спрашивают?

Анна Мария. Привыкли ведь быть около мамаши.

Нора. Да, видишь, Анна Мария, мне теперь нельзя будет так много бывать с ними, как прежде.

Анна Мария. Ну, малыши ко всему привыкают.

Нора. Ты думаешь? По-твоему, они забыли бы мать, если бы ее не стало?

Анна Мария. Господи помилуй! Не стало!

Нора. Слушай, Анна Мария... я часто думаю... как это у тебя хватило духу отдать своего ребенка чужим?

Анна Мария. Пришлось; как же было иначе, коли я поступила кормилицей к малютке Норе?

Нора. Но как же ты захотела пойти в кормилицы?

Анна Мария. На такое-то хорошее место! Бедной девушке в такой беде радоваться надо было. Тот дурной человек ведь так-таки ничем не помог мне.

Нора. Но твоя дочь, верно, забыла тебя?

Анна Мария. Ну зачем же? Писала мне, и когда конфирмовалась, и когда замуж выходила.

Нора *(обвивая ее шею руками)*. Старушка моя, ты была мне хорошей матерью, когда я была маленькой.

Анна Мария. У бедняжечки Норы не было ведь другой, кроме меня.

Нора. И не будь у моих малюток другой, я знаю, ты бы... Вздор, вздор, вздор. *(Открывает картонку.)* Пойди к ним. Мне теперь надо... Завтра увидишь, какой я буду красавицей.

Анна Мария. Верно, на всем балу никого краше не будет. *(Уходит налево.)*

Нора *(принимается опоражнивать картонку, но скоро бросает все)*. Ах, только бы решиться выйти. Только бы никто не

зашел. Только бы тут не случилось без меня ничего. Глупости. Никто не придет. Только не думать. Не думать об этом... Надо почистить муфту. Чудные перчатки, дивные перчатки... Не надо думать, не надо! Раз, два, три, четыре, пять, шесть... *(Вскрикивает.)* Ах! Идут! *(Хочет кинуться к дверям, но останавливается в нерешительности.)*

Из передней входит фру Линне, уже без верхнего платья.

Ах, это ты, Кристина! И больше там никого нет?.. Как хорошо, что ты пришла.

[На протяжении всего второго действия Нора ищет выхода. Еще раз просит мужа не увольнять Крогстада, но тот на ее глазах отсылает приказ об увольнении; надеется занять всю оставшуюся невыплаченной сумму у Ранка, но тот признается ей в любви, которую он скрывал до этих пор,— и эта возможность спасения для Норы отпадает. Она добивается только от мужа обещания не читать письма, которые лежат в ящике на двери, до конца рождественского бала. Если же до конца праздника не удастся выпутаться, то Нора решает утопиться, чтобы тень ее преступления не пала на мужа, чтобы он не взял ее вину на себя. О возможности такого решения Хельмера она начинает думать после его слов: «Увидишь, я такой человек, который все может взять на себя». Лишь Крогстад понимает, что Нора может решиться на самоубийство, ибо он сам прошел через это. Он предостерегает ее, говоря, что это не спасет Хельмера от ответственности за ее преступление. Кристина, видя лишь, что Нора запуталась в бесконечных недомолвках и утаиваниях, хочет, чтобы та призналась во всем мужу, не понимая сути характера Хельмера и специфики отношений в семье Норы. Нора решает отвлечь внимание мужа от корреспонденции в ящике репетицией тарантеллы, которую она будет танцевать на балу, и подсчитывает, что ей осталось жить тридцать один час.]

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

[Кристина добивается от Крогстада, чтобы он отказался от преследования Норы, и он посылает второе письмо Хельмеру. Нора и Хельмер возвращаются домой после бала. Кристина сообщает Норе только то, что она должна во всем признаться мужу.]

Хельмер. <...> *(Обнимая ее.)* Моя любимая... Мне все кажется, что я недостаточно крепко держу тебя. Знаешь, Нора... не раз мне хотелось, чтобы тебе грозила неминуемая беда и чтобы я мог поставить на карту свою жизнь и кровь — и все, все ради тебя.

Нора *(высвобождаясь, твердо, решительно)*. Прочти же твои письма, Хельмер. <...>

Хельмер *(целуя ее в лоб)*. Спокойной ночи, моя певунья-пташечка! Спи спокойно, Нора. Теперь я прочту письма. *(Уходит с письмами в кабинет и затворяет за собой дверь.)*

Нора *(с блуждающим взором, шатаясь, бродит по комнате, хватает домино Хельмера, набрасывает на себя и шепчет быстро, хрипло, прерывисто)*. Никогда не видать его больше. Никогда. Никогда. Никогда. *(Набрасывает на голову шаль.)* И детей тоже никогда не видать. И их тоже. Никогда. Никогда. Никогда... О-о!

Прямо в темную, ледяную воду... в бездонную глубину... О-о! Скорее бы уж конец, скорее... Вот теперь он взял письмо... читает... Нет, нет, еще не сейчас... Торвальд, прощай! И ты и дети... *(Хочет кинуться в переднюю.)*

В эту минуту дверь кабинета распахивается и на пороге появляется Хельмер с распечатанным письмом в руках.

Хельмер. Нора!

Нора *(громко вскрикивает)*. А!

Хельмер. Что это? Ты знаешь, что в этом письме?

Нора. Знаю. Пусти меня! Дай уйти!

Хельмер *(удерживая ее)*. Куда ты?

Нора *(пытаясь вырваться)*. И не думай спасать меня, Торвальд.

Хельмер *(отшатываясь)*. Правда! Значит, правда, что он пишет? Ужасно! Нет, нет! Это невозможно, чтобы это было правдой.

Нора. Это правда. Я любила тебя больше всего в мире.

Хельмер. Ах, поди ты со своими вздорными увертками!

Нора *(делая шаг к нему)*. Торвальд!..

Хельмер. Несчастная... Что ты наделала?!

Нора. Дай мне уйти. Нельзя, чтобы ты поплатился за меня. Ты не должен брать этого на себя.

Хельмер. Не ломай комедию! *(Запирает дверь в переднюю на ключ.)* Ни с места, пока не дашь мне отчета. Ты понимаешь, что ты сделала? Отвечай! Ты понимаешь?

Нора *(глядит на него в упор и говорит с застывшим лицом)*. Да, теперь начинаю понимать — вполне.

Хельмер *(шагая по комнате)*. О, какое ужасное пробуждение! Все эти восемь лет... она, моя радость, моя гордость... была лицемеркой, лгуньей... хуже, хуже... преступницей! О, какая бездонная пропасть грязи, безобразия! Тьфу! Тьфу!

Нора молчит и по-прежнему не отрываясь глядит на него.

(Останавливается перед ней.) Мне бы следовало предчувствовать возможность подобного. Следовало предвидеть. Все легкомысленные принципы твоего отца... Молчи. Ты унаследовала все легкомысленные принципы твоего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга... О, как я наказан за то, что взглянул тогда на его дело сквозь пальцы. Ради тебя. И вот как ты меня отблагодарила.

Нора. Да, вот как.

Хельмер. Теперь ты разрушила все мое счастье. Погубила все мое будущее. Ужас подумать! Я в руках бессовестного человека. Он может сделать со мной, что хочет, требовать от меня, чего угодно, приказывать мне, помыкать мной, как вздумается. Я пикнуть не посмею. И упасть в такую яму, погибнуть таким образом из-за ветреной женщины!

Нора. Раз меня не будет на свете, ты свободен.

Хельмер. Ах, без фокусов! И у твоего отца всегда были наготове такие фразы. Мне-то какой будет прок из того, что тебя не будет на свете, как ты говоришь. Ни малейшего. Он все-таки может раскрыть дело. А раз он это сделает, меня, пожалуй, заподозрят в том, что я знал о твоем преступлении. Пожалуй, подумают, что за твоей спиной стоял я сам, что это я тебя подучил! И за все это я могу благодарить тебя! А я-то носил тебя на руках все время. Понимаешь ли ты теперь, что ты мне причинила?

Нора *(с холодным спокойствием)*. Да.

Хельмер. Это до того невыносимо, что я просто опомниться не могу. Но придется постараться как-нибудь выпутаться. Сними шаль. Сними, говорю тебе! Придется как-нибудь ублажить его. Дело надо замять во что бы то ни стало. А что касается нас с тобой, то нельзя и виду подавать: надо держаться, как будто все у нас идет по-старому. Но это, разумеется, только для людей. Ты, значит, остаешься в доме, это само собой. Но детей ты не будешь воспитывать. Я не смею доверить их тебе... О-о! И это мне приходится говорить той, которую я так любил и которую еще... Но этому конец. Отныне уже речи нет о счастье, а только о спасении остатков, обломков декорума!

Звонок в передней.

(Вздрагивая). Кто это? Так поздно. Неужели надо ждать самого ужасного?.. Неужели он?.. Спрячься, Нора! Скажись больною!

Нора не двигается с места. Хельмер идет и отворяет дверь в переднюю.

Служанка *(полуодетая, из передней)*. Письмо барыне.

Хельмер. Давай сюда. *(Хватает письмо и затворяет дверь.)* Да, от него. Ты не получишь. Я сам прочту.

Нора. Прочти.

Хельмер *(около лампы)*. У меня не хватает духу. Быть может, мы уже погибли, и ты и я... Нет, надо же узнать. *(Лихорадочно вскрывает конверт, пробегает глазами несколько строк, смотрит на вложенную в письмо бумагу и радостно вскрикивает.)* Нора!

Нора вопросительно смотрит на него.

Нора... Нет, дай прочесть еще раз... Да, да, так. Спасен! Нора, я спасен!

Нора. А я?

Хельмер. И ты, разумеется. Мы оба спасены, и ты и я. Гляди! Он возвращает тебе твое долговое обязательство. Пишет, что раскаивается и жалеет... что счастливый поворот в его судьбе... Ну да все равно, что он там пишет. Мы спасены, Нора! Никто тебе ничего не может сделать. Ах, Нора, Нора!.. Нет, сначала уничтожить всю эту гадость. Посмотрим-ка... *(Бросает взгляд на расписку.)* Нет, и смотреть не хочу. Пусть все это будет для меня только

сном. *(Разрывает в клочки и письмо и долговое обязательство, бросает в печку и смотрит, как все сгорает.)* Вот так. Теперь и следа не осталось... Он писал, что ты с сочельника... Ах, какие же это были ужасные три дня для тебя, Нора!

Нора. Я жестоко боролась эти три дня.

Хельмер. И страдала и не видела другого исхода, как... Нет, и не надо вспоминать обо всем этом ужасе. Будем теперь только радоваться и твердить: все прошло, прошло! Слушай же, Нора, ты как будто еще не понимаешь, что все прошло. Что же это такое... Ты как будто окаменелая? Ах, бедная малютка Нора, я понимаю, понимаю. Тебе не верится, что я простил тебя. Но я простил, Нора, клянусь, я простил тебе все. Я ведь знаю: все, что ты наделала, ты сделала из любви ко мне.

Нора. Это верно.

Хельмер. Ты любила меня, как жена должна любить мужа. Ты только не смогла хорошенько разобраться в средствах. Но неужели ты думаешь, что я буду меньше любить тебя из-за того, что ты неспособна действовать самостоятельно? Нет, нет, смело обопрись на меня, я буду твоим советчиком, руководителем. Я не был бы мужчиной, если бы именно эта женская беспомощность не делала тебя вдвое милее в моих глазах. Ты не думай больше о тех резких словах, которые вырвались у меня в минуту первого испуга, когда мне показалось, что все вокруг меня рушится. Я простил тебя, Нора. Клянусь тебе, я простил тебя.

Нора. Благодарю тебя за твое прощение. *(Уходит в дверь направо.)*

Хельмер. Нет, постой... *(Заглядывая туда.)* Ты что хочешь?

Нора *(из другой комнаты)*. Сбросить маскарадный костюм.

Хельмер *(у дверей)*. Да, да, хорошо. И постарайся успокоиться, прийти в себя, моя бедная напуганная певунья-пташка. Обопрись спокойно на меня, у меня широкие крылья, чтобы прикрыть тебя. *(Ходит около дверей.)* Ах, как у нас тут славно, уютно, Нора. Тут твой приют, тут я буду лелеять тебя, как загнанную голубку, которую спас невредимой из когтей ястреба. Я сумею успокоить твое бедное трепещущее сердечко. Мало-помалу это удастся, Нора, поверь мне. Завтра тебе все уже покажется совсем иным, и скоро все опять пойдет по-старому, мне не придется долго повторять тебе, что я простил тебя. Ты сама почувствуешь, что это так. Как ты можешь думать, что мне могло бы прийти в голову оттолкнуть тебя или даже хоть упрекнуть в чем-нибудь? Ах, ты не знаешь сердца настоящего мужа, Нора. Мужу невыразимо сладко и приятно сознавать, что он простил свою жену... простил от всего сердца. Она от этого становится как бы вдвойне его собственной — его неотъемлемым сокровищем. Он как будто даст ей жизнь вторично. Она становится, так сказать, и женой его и ребенком. И ты теперь будешь для меня и тем и другим, мое беспомощное, растерянное созданье. Не бойся ничего, Нора. Будь

только чистосердечна со мной, и я буду и твоей волей и твоей совестью... Что это? Ты не ложишься? Переоделась?

Нора *(в обыкновенном домашнем платье)*. Да, Торвальд, переоделась.

Хельмер. Да зачем? В такой поздний час?..

Нора. Мне не спать в эту ночь...

Хельмер. Но, дорогая Нора...

Нора *(смотрит на свои часы)*. Не так еще поздно. Присядь, Торвальд. Нам с тобой есть о чем поговорить. *(Садится к столу.)*

Хельмер. Нора... что это? Это застывшее выражение...

Нора. Присядь. Разговор будет долгий. Мне надо многое сказать тебе.

Хельмер *(садясь к столу напротив нее)*. Ты меня пугаешь, Нора. И я не понимаю тебя.

Нора. В том-то и дело. Ты меня не понимаешь. И я тебя не понимала... до нынешнего вечера. Нет, не прерывай меня. Ты только выслушай меня... Сведем счеты, Торвальд.

Хельмер. Что такое ты говоришь?

Нора *(после короткой паузы)*. Тебя не поражает одна вещь, вот сейчас, когда мы так сидим с тобой?

Хельмер. Что бы это могло быть?

Нора. Мы женаты восемь лет. Тебе не приходит в голову, что это ведь в первый раз мы с тобой, муж с женою, сели поговорить серьезно?

Хельмер. Серьезно... в каком смысле?

Нора. Целых восемь лет... больше... с первой минуты нашего знакомства мы ни разу не обменялись серьезным словом о серьезных вещах.

Хельмер. Что же мне было посвящать тебя в свои деловые заботы, которых ты все равно не могла мне облегчить?

Нора. Я не говорю о деловых заботах. Я говорю, что мы вообще никогда не заводили серьезной беседы, не пытались вместе обсудить что-нибудь, вникнуть во что-нибудь серьезное.

Хельмер. Ну, милочка Нора, разве это было по твоей части?

Нора. Вот мы и добрались до сути. Ты никогда не понимал меня... Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты.

Хельмер. Что? Мы двое?.. Когда мы оба любили тебя больше, чем кто-либо на свете?

Нора *(качая головой)*. Вы никогда меня не любили. Вам только нравилось быть в меня влюбленными.

Хельмер. Нора, что это за слова?

Нора. Да, уж так оно и есть, Торвальд. Когда я жила дома с папой, он выкладывал мне все свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала,— ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-

дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом...

Хельмер. Что за выражение, когда говоришь о нашем браке!

Нора *(невозмутимо)*. Я хочу сказать, что я из папиных рук перешла в твои. Ты все устраивал по своему вкусу, и у меня стал твой вкус, или я только делала вид, что это так,— не знаю хорошенько. Пожалуй, и то и другое. Иногда бывало так, иногда эдак. Как оглянусь теперь назад, мне кажется, я вела здесь самую жалкую жизнь, перебиваясь со дня на день!.. Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять тебя, Торвальд. Вот в чем проходила моя жизнь. Ты так устроил. Ты и папа много виноваты передо мной. Ваша вина, что из меня ничего не вышло.

Хельмер. Нора! Какая нелепость! Какая неблагодарность! Ты ли не была здесь счастлива?

Нора. Нет, никогда. Я воображала, что была, но на самом деле никогда этого не было.

Хельмер. Ты не была... не была счастлива!

Нора. Нет, только весела. И ты был всегда так мил со мной, ласков. Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уже моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чем состоял наш брак, Торвальд.

Хельмер. Тут есть, пожалуй, доля правды, как это ни преувеличенно и ни выспренне. Но теперь у нас все пойдет по-другому. Время забав прошло! Пора взяться за воспитание.

Нора. За чье? За мое или детей?

Хельмер. И за твое, и за их, дорогая Нора.

Нора. Ах, Торвальд, не тебе воспитывать из меня настоящую жену себе.

Хельмер. И ты это говоришь?

Нора. А я... разве я подготовлена воспитывать детей?

Хельмер. Нора!

Нора. Не сам ли ты сейчас лишь говорил, что не смеешь доверить мне этой задачи?

Хельмер. В минуту раздражения. Можно ли обращать на это внимание!

Нора. Нет, ты рассудил правильно. Эта задача не по мне. Мне надо сначала решить другую задачу. Надо постараться воспитать самое себя. И не у тебя мне искать помощи. Мне надо заняться этим одной. Поэтому я ухожу от тебя.

Хельмер *(вскакивая)*. Что ты сказала?

Нора. Мне надо остаться одной, чтобы разобраться в себе самой и во всем прочем. Потому я и не могу остаться у тебя.

Хельмер. Нора! Нора!

Нора. И я уйду сейчас же. Кристина, верно, даст мне ночлег...

Хельмер. Ты не в своем уме! Кто тебе позволит! Я запрещаю!

Нора. Теперь напрасно запрещать мне что бы то ни было. Я возьму с собой лишь свое. От тебя ничего не возьму, ни теперь, ни после.

Хельмер. Что же это за безумие!

Нора. Завтра я уеду домой... то есть в мой родной город. Там мне легче будет устроиться.

Хельмер. Ах ты, ослепленное, неопытное созданье!

Нора. Надо же когда-нибудь набраться опыта, Торвальд.

Хельмер. Покинуть дом, мужа, детей! И не подумаешь о том, что скажут люди?

Нора. На это мне нечего обращать внимания. Я знаю только, что мне это необходимо.

Хельмер. Нет, это возмутительно! Ты способна так пренебречь самыми священными своими обязанностями!

Нора. Что же ты считаешь самыми священными моими обязанностями?

Хельмер. И это еще нужно говорить тебе? Или у тебя нет обязанностей перед твоим мужем и твоими детьми?

Нора. У меня есть и другие, столь же священные.

Хельмер. Нет у тебя таких! Какие это?

Нора. Обязанности перед самой собою.

Хельмер. Ты прежде всего жена и мать.

Нора. Я в это больше не верю. Я думаю, что прежде всего я человек, так же как и ты, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком. Знаю, что большинство будет на твоей стороне, Торвальд, и что в книгах говорится в этом же роде. Но я не могу больше удовлетворяться тем, что говорит большинство и что говорится в книгах. Мне надо самой подумать об этих вещах и попробовать разобраться в них.

Хельмер. Как будто твое положение в собственном доме не ясно и без того? Да разве у тебя нет надежного руководства по таким вопросам? Нет религии?

Нора. Ах, Торвальд, я ведь не знаю хорошенько, что такое религия.

Хельмер. Что ты говоришь?

Нора. Я знаю это лишь со слов пастора Хансена, у которого готовилась к конфирмации. Он говорил, что религия то-то и то-то. Когда я высвобожусь из всех этих пут, останусь одна, я разберусь и в этом. Я хочу проверить, правду ли говорил пастор Хансен, или, по крайней мере, может ли это быть правдой для меня.

Хельмер. Нет, это просто неслыханно со стороны такой молоденькой женщины! Но если тебя не может вразумить религия, так дай мне задеть в тебе хоть совесть. Ведь нравственное-то чувство у тебя есть? Или — отвечай мне — и его у тебя нет?

Нора. Знаешь, Торвальд, на это нелегко ответить. Я, право,

и этого не знаю. Я совсем как в лесу во всех этих вопросах. Знаю только, что я совсем иначе сужу обо всем, нежели ты. Мне вот говорят, будто и законы совсем не то, что я думала. Но чтобы эти законы были правильны — этого я никак не пойму. Выходит, что женщина не вправе пощадить своего умирающего старика отца, не вправе спасти жизнь мужу! Этому я не верю.

Хельмер. Ты судишь, как ребенок. Не понимаешь общества, в котором живешь.

Нора. Да, не понимаю. Вот и хочу присмотреться к нему. Мне надо выяснить себе, кто прав — общество или я.

Хельмер. Ты больна, Нора. У тебя жар. Я готов подумать, что ты потеряла рассудок.

Нора. Никогда еще не бывала я в более здравом рассудке и твердой памяти.

Хельмер. И ты в здравом рассудке и твердой памяти бросаешь мужа и детей?

Нора. Да.

Хельмер. Тогда остается предположить одно.

Нора. А именно?

Хельмер. Что ты меня больше не любишь.

Нора. Да, в этом-то все и дело.

Хельмер. Нора... И ты это говоришь!

Нора. Ах, мне самой больно, Торвальд. Ты был всегда так мил со мной. Но я ничего не могу тут поделать. Я не люблю тебя больше.

Хельмер *(с усилием преодолевая себя)*. Это ты тоже решила в здравом рассудке и твердой памяти?

Нора. Да, вполне здраво. Потому-то я и не хочу здесь оставаться.

Хельмер. И ты сумеешь также объяснить мне причину, почему я лишился твоей любви?

Нора. Да, сумею. Это случилось сегодня вечером, когда чудо заставило себя ждать. Я увидела, что ты не тот, за кого я тебя считала.

Хельмер. Объяснись получше, я совсем тебя не понимаю.

Нора. Я терпеливо ждала целых восемь лет. Господи, я ведь знала, что чудеса не каждый день бывают. Но вот на меня обрушился этот ужас. И я была непоколебимо уверена: вот теперь свершится чудо. Пока письмо Крогстада лежало там, у меня и в мыслях не было, чтобы ты мог сдаться на его условия. Я была непоколебимо уверена, что ты скажешь ему: объявляйте хоть всему свету. А когда это случилось бы...

Хельмер. Ну, что же тогда? Когда я выдал бы на позор и поругание собственную жену!..

Нора. Когда бы это случилось... я была так непоколебимо уверена, что ты выступишь вперед и возьмешь все на себя — скажешь: виновный — я.

Хельмер. Нора!

Нора. Ты хочешь сказать, что я бы никогда не согласилась принять от тебя такую жертву? Само собой. Но что значили бы мои уверения в сравнении с твоими?.. Вот то чудо, которого я ждала с таким трепетом. И чтобы помешать ему, я хотела покончить с собой.

Хельмер. Я бы с радостью работал для тебя дни и ночи, Нора... терпел бы горе и нужду ради тебя. Но кто же жертвует даже для любимого человека своей честью?

Нора. Сотни тысяч женщин жертвовали.

Хельмер. Ах, ты судишь и говоришь, как неразумный ребенок.

Нора. Пусть так. Но ты-то не судишь и не говоришь, как человек, на которого я могла бы положиться. Когда у тебя прошел страх,— не за меня, а за себя,— когда вся опасность для тебя прошла, с тобой как будто ничего и не бывало. Я по-старому осталась твоей птичкой, жаворонком, куколкой, с которой тебе только предстоит обращаться еще бережнее, раз она оказалась такой хрупкой, непрочной. *(Встает.)* Торвальд, в ту минуту мне стало ясно, что я все эти восемь лет жила с чужим человеком и прижила с ним троих детей... О-о, и вспомнить не могу! Так бы и разорвала себя в клочья!

Хельмер *(упавшим голосом)*. Вижу, вижу... Действительно, между нами легла пропасть... Но разве ее нельзя заполнить, Нора?

Нора. Такою, какова я теперь, я не гожусь в жены тебе.

Хельмер. У меня хватит силы стать другим.

Нора. Быть может — если куклу у тебя возьмут.

Хельмер. Расстаться... расстаться с тобой!.. Нет, нет, Нора, представить себе не могу!

Нора *(идет направо)*. Тем это неизбежнее. *(Возвращается с верхней одеждой и небольшим саквояжем в руках, который кладет на стул возле стола.)*

Хельмер. Нора, Нора, не сейчас! Погоди хоть до утра.

Нора *(надевая манто)*. Я не могу ночевать у чужого человека.

Хельмер. Но разве мы не могли бы жить, как брат с сестрой?

Нора *(завязывая ленты шляпы)*. Ты отлично знаешь, так бы долго не протянулось... *(Накидывает шаль.)* Прощай, Торвальд. Я не буду прощаться с детьми. Я знаю, они в лучших руках, чем мои. Такой матери, как я теперь, им не нужно.

Хельмер. Но когда-нибудь, Нора... когда-нибудь?

Нора. Как я могу знать? Я совсем не знаю, что из меня выйдет.

Хельмер. Но ты моя жена и теперь и в будущем — какой бы ты ни стала.

Нора. Слушай, Торвальд... Раз жена бросает мужа, как я, то

он, как я слышала, по закону свободен от всех обязательств по отношению к ней. Я, во всяком случае, освобождаю тебя совсем. Ты не считай себя связанным ничем, как и я не буду. Обе стороны должны быть вполне свободны. Вот твое кольцо. Отдай мне мое.

Хельмер. И это еще?

Нора. И это.

Хельмер. Вот.

Нора. Так. Теперь все кончено. Вот сюда я положу ключи. Прислуга знает, что и как в доме, лучше, чем я. Завтра, когда меня не будет, Кристина придет уложить вещи, которые я привезла с собой из дому. Пусть их вышлют мне.

Хельмер. Конечно, конечно! Нора, ты и не вспомнишь обо мне никогда?

Нора. Нет, я, верно, часто буду вспоминать и тебя, и детей, и дом.

Хельмер. Можно мне писать тебе, Нора?

Нора. Нет... никогда. Этого нельзя.

Хельмер. Но ведь нужно же будет посылать тебе...

Нора. Ровно ничего, ничего.

Хельмер. Помогать тебе в случае нужды.

Нора. Нет, говорю я. Ничего я не возьму от чужого человека.

Хельмер. Нора... неужели я навсегда останусь для тебя только чужим?

Нора *(берет свой саквояж)*. Ах, Торвальд, тогда надо, чтобы совершилось чудо из чудес.

Хельмер. Скажи какое!

Нора. Такое, чтобы и ты и я изменились настолько... Нет, Торвальд, я больше не верю в чудеса.

Хельмер. А я буду верить. Договаривай! Изменились настолько, чтобы?..

Нора. Чтобы сожительство наше могло стать браком. Прощай. *(Уходит через переднюю.)*

Хельмер *(падает на стул у дверей и закрывает лицо руками)*. Нора! Нора! *(Озирается и встает.)* Пусто. Ее нет здесь больше. *(Луч надежды озаряет его лицо.)* Но — чудо из чудес?!

Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот.

БЬЁРНСТЬЕРНЕ БЬЁРНСОН

(1832—1910)

Б. Бьёрнсон на протяжении всей своей жизни активно боролся за государственную независимость Норвегии, за демократию, за торжество высоких нравственных идеалов. Судьба его неотделима от норвежской истории.

Начало творчества Б. Бьёрнсона связано с романтизмом. В духе национальной традиции он черпает материал для своих первых произведений из саг, из истории, видя в прошлом примеры нравственного совершенства личности. Его первые драмы — «Между битвами» (1856), «Хульда-Хромо-

ножка» (1857), «Король Сверре» (1861) — по напряженности и грандиозности конфликтов приближаются к трагедиям. В них автор стремится, порой несколько облегченно, воспроизвести детали национального колорита (отдельные сцены «Хульды-Хромоножки»). Б. Бьёрнсон становится основоположником норвежской повести из народной жизни. «Сюннёве Сульбаккен» (1856) открывает новый этап в развитии норвежского повествовательного жанра, соединив в себе простоту и поэтичность стиля с реалистической обусловленностью характеров. Рассказ «Опасное сватовство» (1856), помещенный в хрестоматии, раскрывает особенности этой новой традиции. Рассказ и повесть Б. Бьёрнсона создаются на современном материале. В драматургии современные социальные и нравственные проблемы возникают в 1870-е гг. в «Банкротстве» (1874), «Редакторе» (1874), «Короле» (1876), «Новой системе» (1879). Величайшей заслугой Б. Бьёрнсона является то, что он первый в Европе счел современность достойным материалом для драмы, в то время как ее считали возможным представлять лишь в комедии. Наиболее остро социальные противоречия отражены в драме 1895 г. «Свыше сил, ч. II», которую Франц Меринг в политическом отношении ставил выше «Ткачей» Г. Гауптмана. Однако следует отметить, что неразрешимость в рамках буржуазного общества конфликтов, воспроизводимых Б. Бьёрнсоном, приводила порой к тому, что автор в финалах своих драм давал либо примирение противоречий, либо прибегал к условности, которая эти противоречия сглаживала. Мастерство Б. Бьёрнсона-психолога в полную силу раскрывается в драмах «Свыше сил, ч. I» (1883) и «Пауль Ланге и Тура Парсберг» (1898). В реалистических романах («Флаги над городом и гаванью», 1884, и «По божьему пути», 1889) Б. Бьёрнсон разрабатывает нравственную проблематику, рисует широкие картины жизни страны. Б. Бьёрнсон — превосходный поэт, тематика его стихотворений очень разнообразна. Это прежде всего гражданская лирика. Написанная в 1859 г. песня «Да, мы любим эту землю» стала национальным гимном Норвегии.

ОПАСНОЕ СВАТОВСТВО[1]

Неспокойные времена настали для хутора Хюсебю, когда Аслауг сделалась взрослой; лучшие парни прихода то и дело ссорились из-за нее, так что редкая ночь обходилась без драки. А по вечерам в канун воскресенья такое творилось, что старый Кнут Хюсебю спал, не снимая кожаных брюк, и клал рядом с собой большую дубину. «Умел вырастить дочь, так умей постоять за нее»,— говорил он при этом.

Туре Нессет был сын бедняка, но многие поговаривали, будто бы он частенько наведывается к дочке богатого Кнута. От таких разговоров Кнут делался сам не свой и готов был поклясться, что все это враки, так как «сам он парня у себя на хуторе никогда не видал». Соседи при этом только посмеивались. И каждый решал про себя: не так-то уж трудно найти Туре в Хюсебю, додумайся только Кнут пошарить хорошенько по закоулкам, вместо того чтобы разнимать забияк в комнатах и у дома.

Но вот наступила весна, и Аслауг услали в горы на дальнее пастбище. Все жарче и жарче становилось в долине, но с горного пастбища веяло приятной прохладой; к тому же оттуда так ясно раздавалось позвякивание колокольчиков, лай собаки, игра на пастушьем рожке и ауканье Аслауг, что парням, которые работали в это время внизу, на полях, просто нестерпимо было все это слы-

шать. И потому, как только наступала суббота, все они поодиночке отправлялись на дальнее пастбище, стараясь попасть туда как можно быстрее. Но еще быстрее убегали они оттуда, потому что за дверью пастушьей хижины их поджидал какой-то малый; он награждал каждого здоровенным тумаком да вдогонку еще грозил: «А ну, сунься сюда в другой раз, не то еще будет тебе».

Все, конечно, сошлись на одном: ни у кого другого во всем приходе, как у Туре Нессета, таких увесистых кулаков быть не могло. И уж раз до горного пастбища старого Кнута Хюсебю добрался этот голодранец, богатым сынкам лучше туда носа не показывать.

Когда слухи эти дошли до старого Кнута, он тут же смекнул: если не возьмутся проучить Туре он и его сыновья, никому другому с этим малым не справиться. Кнуту самому перевалило за шестьдесят, и он, конечно, начал немного сдавать, но все-таки и теперь еще мог на потеху соседям помериться силой со старшим из сыновей.

На горное пастбище старого Кнута вела одна только дорога, прямо из Хюсебю. Вот по ней-то в следующую субботу, вечером, Туре и пробирался ползком, как вдруг у самого сеновала кто-то набросился на него с кулаками.

— Тебе чего от меня надо? — возмутился Туре, да так толкнул забияку, что у того кости захрустели.

— А вот сейчас узнаешь! — проговорил кто-то другой у него за спиной и дал ему подзатыльник.

— А вот получай и от третьего.— И сам Кнут подскочил и ударил Туре прямо в грудь.

Но Туре был не из робких: он изгибался и увертывался, как ивовый прут, и так сыпал ударами, что горела рука. Ему, конечно, и самому досталось порядком, но старый Кнут частенько потом признавался, что с другим таким сильным и ловким парнем ему никогда еще не приходилось схватиться. Дело между ними дошло до кровопролития, но тут старый Кнут сказал:

— Баста,— и добавил при этом: — Сумеешь проскочить в следующую субботу вечером мимо старого волка из Хюсебю и его волчат,— и девушка будет твоей.

Туре кое-как добрался до дому и улегся в постель. Скоро соседи узнали о побоище в Хюсебю и все как один решили: «Поделом ему, нечего было соваться туда». Но совсем по-другому думала Аслауг. Она очень ждала Туре в тот вечер, а когда узнала, чем кончилось дело между ним и отцом, горько заплакала и сказала самой себе: «Не видать мне счастья на этом свете, пока Туре не будет моим!»

А Туре пролежал в постели все воскресенье и в понедельник все еще не мог встать. Наступил вторник; что это был за прекрасный день! Трава на лугах после ночного дождя выглядела точно промытая; окошко было раскрыто, и деревья так приятно пахли, а далеко в горах позвякивали колокольчики; кто-то аукал и наигрывал на

пастушьем рожке; и так обидно от всего этого сделалось Туре, что не будь здесь матери, он непременно заплакал бы от досады и нетерпения.

В среду он все еще не мог подняться с постели, а в четверг не на шутку забеспокоился, что не выздоровеет к субботе, но в пятницу был уже на ногах. Слова старого Кнута: «Сумеешь проскочить в следующую субботу вечером мимо старого волка из Хюсебю и его волчат,— и девушка будет твоей!» — крепко запали ему в голову. Он все посматривал вверх на Хюсебю. «Нет, ничего, кроме тумаков, мне там не видать»,— решил он наконец про себя.

На горное пастбище старого Кнута, как мы уже знаем, вела только одна дорога, прямо из Хюсебю. Но разве такому смелому парню, как Туре, не обойтись без дорог? Он попробует обогнуть на лодке вон тот дальний мыс и причалит к горе с другой стороны, а там уж его дело, как забраться вверх по отвесному склону, где не встретишь даже горных козлов, которым крутые обрывы и пропасти не страшны.

Настала суббота, Туре весь день бродил по полям, ярко светило солнце, а с горного пастбища нет-нет да и раздадутся аукание или игра на пастушьем рожке. К вечеру, когда седой туман начал подниматься с долины, окутывая горные склоны, Туре начал собираться в дорогу. Он присел у порога, посмотрел вверх на горное пастбище — там все было тихо; затем взглянул последний раз на усадьбу Хюсебю, оттолкнулся от берега и поплыл вокруг мыса.

К вечеру Аслауг управилась с дневными работами. Туре, конечно, сегодня ей ждать было нечего, другие парни и вовсе не интересовали ее, а потому она спустила с цепи собаку и ушла подальше, никому ничего не сказав. Она села у края обрыва и стала смотреть на долину, но из-за тумана ничего не могла разглядеть, и, кроме того, все здесь напоминало ей о случившемся. Тогда она встала и пошла в другую сторону, где гора спускалась к заливу, села там и стала смотреть вниз на фьорд. И до чего же спокойно вскоре стало у нее на душе!

И тут словно что-то подтолкнуло ее; она затянула старинную протяжную песню, которая гулко разносилась в ночной тишине. Она увлеклась и все пела куплет за куплетом, как вдруг ей почудилось, будто кто-то снизу отвечает ей той же песней. «Господи, да кто бы это мог быть?» — подумала Аслауг, бросилась к самому краю обрыва и, ухватившись за ствол тонкой березы, перегнулась над пропастью. Но сколько она ни смотрела, так и не могла разглядеть. Фьорд расстилался перед ней такой спокойный и тихий, даже птиц и тех не было видно поблизости. Аслауг отошла, снова запела свою песню и снова услышала в ответ тот же голос, но ближе... «Не иначе как там кто-то есть!» — подумала Аслауг, вскочила и опять наклонилась над пропастью. И тут она разглядела у берега лодку, совсем крошечную, не больше раковины улитки. А немного повыше, по отвесному склону, кто-то в красной шапке карабкался изо

всех сил вверх по горе. «Господи, да кто бы это мог быть?» — подумала Аслауг, отпустила березу и отпрянула от края обрыва. Самой себе и то она не смела признаться, но теперь уже точно знала, кто это был. Она бросилась на землю и так крепко обеими руками вцепилась в траву, словно не Туре, а ей самой угрожала опасность; корни травы подались, она вскрикнула и принялась горячо молиться, но тут вдруг подумала, не напрасно ли это, не новое ли искушение послано Туре. «Один, один только единственный раз!» — молила она и так крепко обнимала собаку, словно это был Туре. То зарывалась она с головой в траву, то замирала и вслушивалась, и время тянулось для нее бесконечно.

Но вот собака вырвалась от нее. «Гав, гав!» — залаяла она над краем обрыва, виляя хвостом. «Гав, гав!» — залаяла она снова и, повернувшись к Аслауг, положила лапы к ней на колени. «Гав, гав!» — отозвалось эхо в горах, и в ту же минуту голова в красной шапке показалась над пропастью; еще мгновение — и Туре уже был рядом с ней. Долго сидели они и молчали, а когда Туре наконец отдышался и мог говорить, ничего толкового он все равно не сказал.

Но зато старый Кнут, когда узнал обо всем, сказал очень толково: «Что ж, парень вполне подходящий,— пусть девушка будет его!»

КНУТ ГАМСУН
(1859—1952)

Вступив в литературу в эпоху декаданса, К. Гамсун не слился с ним, ибо твердо стоял на земле, питался соками земли и до конца своей жизни не принимал принципов машинной капиталистической цивилизации, безмерно далекой от матери-природы.

В 1891 г. К. Гамсун в трех своих докладах о литературе выступил против реалистических традиций «четырех великих» — Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Хьелланна и Ю. Ли, противопоставив им концепцию нового искусства, которое стремится прежде всего проникнуть в таинственные глубины вечно изменяющейся, предельно индивидуальной человеческой души, нерасторжимо связанной с органической и неорганической природой, воспринимаемой и отражаемой каждым автором по-своему, а не рассматривать общественные проблемы и создавать социально детерминированные характеры. Признаки нового для норвежской литературы психологизма, типологически близкого психологизму Достоевского, отразились в романе «Голод» (1890), «Мистериях» (1892), «Пане» (1894), «Виктории» (1898). Этим произведениям в особой мере свойственны натуралистически-импрессионистические элементы при преобладающем в творчестве К. Гамсуна реалистическом направлении. Отрицательное отношение к буржуазному государству К. Гамсун ошибочно переносит на рабочих, что приводит его к антидемократическим идеям, особенно ярко отразившимся в его драматической трилогии об Иваре Карено (1895—1898). Стремясь найти положительное начало, К. Гамсун обращается к патриархальной крестьянской жизни, идеализируя ее, что воплощает особенно ярко в написанном после войны и зовущем к созиданию романе «Соки земли» (1917), за который он получил в 1920 г. Нобелевскую премию.

В послевоенные годы усиливается трагизм мироощущения К. Гамсуна и соответственно усиливается сатирическое начало в его творчестве, но остается ориентация на патриархальное природное начало. В этом плане особенно показательны романы «Последняя глава» (1923), где воссоздается безотрадная картина разлагающегося мира, концентрированным образом которого становится санаторий «Торахус» и его окрестности, и последний роман писателя «Кольцо замыкается» (1936), страшная судьба героев которого отразила отвращение автора к буржуазному прогрессу.

В годы второй мировой войны, запутавшись окончательно в поисках новых путей для Норвегии, К. Гамсун сотрудничал с предательским правительством Квислинга и с нацистами, однако к 1943 г. он начал понимать свои трагические заблуждения. После окончания войны К. Гамсун был осужден и обязан уплатить большой штраф. О своем пути и об ошибках он писал в книге воспоминаний «По заросшим тропам» (1949).

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА [1]

(Отрывок из статьи)

Писатель не есть нечто среднестатистическое, чем он обязан был бы быть, если он должен был бы быть объективным; писатель — это неповторимая индивидуальность, субъективность, он смотрит только своими глазами, чувствует только своим сердцем,— и величайшие писатели земли велики не потому, что создавали объективную поэзию, но оттого, что писали прекрасно, страстно, по-своему.

Я хочу создавать своих людей, как я чувствую их, а не как предлагает и обязывает позитивизм [2], мои герои смеются тогда, когда просвещенный народ полагает, что они должны плакать. И почему я хочу этого? Прежде всего потому, что я сам воспринимаю их субъективно таким образом, затем потому, что мой герой не характер и не тип, который смеется и плачет в соответствии с требованиями школы, но противоречивый современный человек, чьи мысли и чувства дают едва уловимые, произвольные сдвиги...

ГОЛОД [3]

(Отрывок из романа)

Часть первая

Это было в те дни, когда я бродил голодный по Христиании, этому удивительному городу, который навсегда накладывает на человека свою печать...

Я лежу без сна у себя на чердаке и слышу, как часы внизу бьют шесть; уже совсем рассвело, началась беготня вверх и вниз по лестнице. У двери стена моей комнаты оклеена старыми номерами «Утренней газеты», и я четко вижу объявление смотрителя маяка, а чуть левее — жирную, огромную рекламу булочника Фибиана Ольсена, расхваливающего свежеиспеченный хлеб.

Едва открыв глаза, я по старой привычке начал подумывать, чему бы мне порадоваться сегодня. В последнее время жилось мне

довольно трудно; мои пожитки помаленьку перекочевали к «Дядюшке Живодеру», я стал нервен и раздражителен, несколько дней мне пришлось даже пролежать в постели из-за головокружения. Временами, когда везло, мне удавалось получить пять крон за статейку в какой-нибудь газете.

Становилось все светлей, и я принялся читать объявления у двери; я даже мог разобрать тощие, похожие на оскаленные зубы буквы, которые возвещали, что «у йомфру Андерсен, в подворотне направо, можно приобрести самый лучший саван». Это объявление долго занимало меня, и когда я, встав, начал одеваться, часы внизу пробили восемь.

Я открыл окно и выглянул во двор. Мне видна была веревка для сушки белья и пустырь; в отдалении чернел скелет сгоревшей кузницы, где возились какие-то люди, разгребая угли. Я облокотился о подоконник и смотрел вдаль. Без сомнения, день будет ясный. Пришла осень, дивная, прохладная пора, все меняет цвет, увядает. На улицах уже поднялся шум, он манит меня выйти из дому; пустая комната, где половицы стонали от каждого моего шага, походила на трухлявый, отвратительный гроб; здесь не было ни порядочного замка на двери, ни печки; по ночам я обыкновенно клал носки под себя, чтобы они хоть немного высохли к утру. Единственным моим утешением была маленькая красная качалка, в которой я сидел вечерами, подремывал и думал о всякой всячине. Когда поднимался сильный ветер и входная дверь внизу бывала открыта, пол и стены пронзительно стонали на все лады, а в «Утренней газете» у двери появлялись щели длиною с мою руку.

Я отошел от окна и принялся искать в узелке, что лежал в углу, подле кровати, чем бы позавтракать, но ничего не нашел и снова вернулся к окну.

«Бог весть,— думал я, —удастся ли мне вообще приискать себе занятие!» Столько было отказов, полуобещаний, решительных «нет», взлелеянных и обманутых надежд, новых и новых попыток, которые всякий раз кончались ничем, что я совсем утратил решимость. Наконец я попытался поступить в кассиры, но опоздал; и кроме того, я не мог бы внести залога в пятьдесят крон. Вечно мне что-либо мешало. А еще я просился в пожарную команду. Нас там стояло с полсотни человек, и каждый выпячивал грудь, чтобы произвести впечатление силача и редкого смельчака. Меж нами расхаживал наниматель, рассматривал претендентов, щупал мускулы, расспрашивал, а проходя мимо меня, только головой покачал да обронил, что люди в очках для этого дела не годятся. Я пришел снова уже без очков и стоял, насупившись, стараясь придать своему взгляду остроту ножа, но он снова прошел мимо меня и только улыбнулся, потому что узнал меня. В довершение всех зол мое платье износилось до такой степени, что я уже не казался работодателям приличным человеком.

Как медленно и неуклонно катился я под гору! Под конец у ме-

ня не осталось решительно ничего, даже гребенки или хотя бы книжки, которой я утешился бы в грустную минуту. Летом я всякий день уходил куда-нибудь на кладбище или в парк, где стоит за́мок, сидел там и писал статьи для газет, столбец за столбцом, и чего только не было в этих статьях, сколько удивительных выдумок, причуд, капризов моей беспокойной фантазии! Отчаявшись, я брал самые отвлеченные темы, эти статьи я сочинял много мучительных часов, и никто не хотел их печатать. Закончив одну, я тотчас принимался за другую и редко приходил в уныние от редакторского отказа. Я старался убедить себя, что когда-нибудь мне повезет. И действительно, по временам, когда счастье мне улыбалось и я сочинял что-нибудь путное, мне платили пять крон за работу, которая отнимала полдня.

Я снова оторвался от окна, подошел к умывальнику и смочил водой колени своих лоснившихся брюк, чтобы они казались черными и стали как будто новее. Сделав это, я, по обыкновению, сунул в карман бумагу и карандаш и вышел за дверь. По лестнице я спускался тихонько, чтобы не привлечь внимания хозяйки; срок платы за квартиру истек несколько дней назад, а платить мне было нечем.

Пробило девять часов. Грохот экипажей и людские голоса витали в воздухе — то был стоустый утренний хор, раздававшийся под стук шагов пешеходов и щелканье извозчичьих кнутов. Это шумное движение тотчас оживило меня, и я стал чувствовать себя увереннней. Менее всего я собирался просто так вот гулять с утра на свежем воздухе. На что был моим легким воздух? Я чувствовал себя неодолимым, как исполин, мог упереться плечом в повозку и остановить ее. Мной овладело удивительное, чудесное чувство, какое-то светлое удовлетворение. Я смотрел на встречных, читал вывески на домах, ловил на лету взгляды, брошенные на меня из проносившихся мимо карет, замечал всякую мелочь, не упускал ни малейшей случайности, что попадалась мне на пути и сразу же исчезала.

Какой дивный денек, вот бы еще поесть хоть немного! Я проникся этим радостным утром, счастье переполняло меня, и я вдруг, ни с того ни с сего, принялся напевать. Возле мясной лавки стояла женщина с корзинкой и выбирала колбасу к обеду; когда я проходил мимо, она взглянула на меня. Изо рта у нее торчал лишь один зуб. В последние дни я стал таким нервным и впечатлительным, что лицо этой женщины показалось мне отвратительным; длинный, желтый зуб походил на мизинец, торчащий изо рта, а когда она подняла на меня глаза, взгляд ее еще был полон мыслями о колбасе. Мне сразу расхотелось есть, тошнота подкатила к горлу. Дойдя до рынка, я напился воды из-под крана; потом поднял голову и взглянул на колокольню храма Спасителя — часы показывали десять.

Я долго еще бродил по городу, ни о чем не думая, потом безо всякой надобности на каком-то углу свернул на боковую улицу,

хотя у меня не было там никакого дела. Я плыл по течению, купался в радостном утре; беззаботно расхаживал среди других веселых людей; воздух был чист и ясен, душу мою не омрачало ничто.

Минут десять впереди меня шел хромой старик. В одной руке он нес узел, и все тело его напрягалось от усилий ускорить шаг. Я слышал, как тяжело он дышал, и подумал, что мог бы понести его узел; однако я не пытался догнать его. Близ Гренсена я встретил Ханса Паули, он поклонился и быстро прошел мимо. Почему он так спешил? Ведь я и не думал выпрашивать у него крону, я даже хотел при первой возможности вернуть ему одеяло, которое взял у него несколько недель назад. Как только я мало-мальски выкарабкаюсь, никто не сможет сказать, что я не отдал одеяла; пожалуй, еще сегодня начну писать статью о роли преступлений в будущем, или о свободе воли, или вообще о чем-нибудь важном и получу за нее по меньшей мере десять крон... Я вдруг почувствовал потребность немедленно приняться за дело, потому что мысли переполняли меня; я решил отыскать подходящее местечко в парке и даже не помышлять об отдыхе, покуда статья не будет кончена.

Но старый калека все так же шел впереди меня, уродливо напрягаясь на ходу. В конце концов меня стало раздражать, что старик все время идет передо мною. Казалось, этому не будет конца; может быть, он шел как раз туда же, куда и я, а если так, он все время будет маячить у меня перед глазами. Я так разволновался, что мне казалось, будто на каждом перекрестке он замедляет шаг и как бы ждет, куда я поверну, а потом он вскидывал свой узел повыше и прибавлял шагу, чтобы опередить меня. Я иду, всматриваюсь в этого несчастного калеку и проникаюсь все большим и большим ожесточением против него; я чувствую, как он мало-помалу портит мне радостное настроение и вместе с тем как бы омрачает чистое, прекрасное утро своим уродством. Он похож на огромное искалеченное насекомое, которое упорно и настойчиво стремится куда-то и занимает собою весь тротуар. Когда мы поднялись на холм, я не пожелал больше терпеть это и остановился у витрины, дожидаясь, покуда он уйдет. Когда через несколько минут я двинулся дальше, этот человек снова оказался впереди меня,— он тоже останавливался. Не долго думая, я в три-четыре больших шага настиг его и хлопнул по плечу.

Он остановился как вкопанный. Мы пристально посмотрели друг на друга.

— Подайте, сколько можете, на молоко,— сказал он наконец и склонил голову набок.

Ну вот, в хорошенькое я попал положение! Я пошарил в карманах и сказал:

— Ах, на молоко... Гм!.. Но ведь в наше время деньги на улице не валяются, а я не знаю, крайняя ли у вас нужда.

— Я не ел со вчерашнего дня, как ушел из Драммена,— сказал он.— У меня нет ни эре, и я еще не нашел работы.

— Вы ремесленник?

— Да, я скорняк.

— Как?

— Скорняк. Впрочем, умею еще шить сапоги.

— Это меняет дело,— сказал я.— Погодите-ка здесь минуту, а я сбегаю за деньгами и дам вам несколько эре.

Я что было духу побежал по Пилестредет, где в одном из домов, на втором этаже жил ростовщик; впрочем, мне еще не приходилось у него бывать. Войдя в подворотню, я быстро снял жилет, свернул его и сунул под мышку; потом поднялся по лестнице и постучал в дверь. Войдя, я поклонился и бросил жилет на прилавок.

— Полторы кроны,— сказал ростовщик.

— Хорошо, благодарю вас,— отвечал я.— Не будь он для меня слишком узок, я, конечно, не расстался бы с ним.

Взяв деньги и квитанцию, я отправился назад. В сущности это была великолепная мысль — заложить жилет; ведь у меня еще останутся деньги на плотный завтрак, а к вечеру будет готова моя статья о роли преступлений в будущем. Мне сразу стало казаться, что жизнь не так уж мрачна, и я поспешил к старику, чтобы избавиться от него.

— Пожалуйста! — сказал я ему.— Счастлив, что вы первым делом обратились ко мне.

Он взял деньги и начал меня разглядывать. Чего он на меня уставился? Мне показалось, что он особенно пристально глядит на мои колени, и его бесстыдство меня взбесило. Неужели этот бродяга думает, что, если я так одет, меня можно почитать за нищего? Ведь я уже почти начал писать статью за десять крон. И вообще будущее мне не страшно, на мою долю хватит. Что тут такого, если в этот ясный день я дал немного денег незнакомому человеку? Его взгляд мне не нравился, и я решил, прежде чем уйти, сделать ему внушение. Я пожал плечами и сказал:

— Любезнейший, у вас отвратительная привычка таращить глаза на колени человека, который дал вам целую крону.

Он прислонился к стене, закинул голову и разинул рот. В мозгах этого нищего шевелилась какая-то мысль, он, конечно, подумал, что я хочу как-нибудь над ним посмеяться, и протянул мне деньги обратно.

Я стал топать ногами и требовать, чтобы он оставил деньги у себя. Уж не думает ли он, что я хлопотал по-пустому? В конце концов я попросту должен ему эту крону, я вспомнил этот старый долг, а он имеет дело с порядочным человеком, честным до мозга костей. Словом, это его деньги... Ах, не стоит благодарности, я очень рад. До свидания!

И я ушел. Наконец-то этот назойливый калека отвязался от меня, теперь мне никто не помешает. Я снова пошел по Пилестредет и остановился у продуктового магазина. Витрина была зава-

лена съестными припасами, и я решил войти и прихватить чего-нибудь с собой.

— Кусок сыру и французскую булку! — сказал я и бросил на прилавок полкроны.

— Сыру и хлеба на все деньги? — насмешливо спросила продавщица, не глядя на меня.

— Да, на все пятьдесят эре,— невозмутимо ответил я.

Я получил покупку, почтительно поклонился старой, толстой продавщице и быстро зашагал к холму, где был парк. Там я отыскал скамейку и с жадностью принялся за еду. Мне сразу полегчало; давно уже не было у меня столь обильной трапезы, и мало-помалу я успокоился, почувствовал облегчение, как бывает, когда выплачешь все слезы. Вскоре я совсем воспрял духом; теперь мне уже мало было написать статью на такую простую и нехитрую тему, как роль преступлений в будущем, к тому же это всякий мог сам предугадать, стоило просто-напросто заглянуть в историю; я же чувствовал себя способным на гораздо большее свершение, мне хотелось преодолевать необычайные трудности, и я решил написать сочинение в трех частях о философском познании. Разумеется, я не премину разнести в пух и прах некоторые из Кантовых софизмов... Я хотел вынуть письменные принадлежности и приступить к работе, но тут обнаружилось, что у меня нет карандаша, я забыл его в лавочке у ростовщика — ведь карандаш лежал в кармане жилета.

Господи, до чего же мне все-таки не везет! Я выругался несколько раз, встал со скамейки и принялся ходить взад-вперед, по дорожкам. Вокруг было тихо; в отдалении, подле королевской беседки, какие-то няньки катали младенцев в колясках, а больше нигде не было ни души. Я был очень расстроен и как безумный бегал вокруг скамейки. Со всех сторон на меня обрушивались беды! Мне нельзя написать философское сочинение в трех частях лишь потому, что в кармане у меня нет грошового карандаша! А что, если вернуться на Пилестредет и взять карандаш? Тогда я все-таки успею порядочно написать, прежде чем гуляющие хлынут в парк. Ведь от этого сочинения о философском познании зависело так много — как знать, быть может, счастье всего человеческого рода. И я полагал, что оно окажется весьма полезным многим молодым людям. Если поразмыслить хорошенько, то мне вовсе незачем нападать на Канта: этого легко избежать, стоит только чуть-чуть уклониться в сторону, когда речь пойдет о времени и пространстве; зато уж Ренана[4], этого старого священника, я не пощажу... Но, так или иначе, нужно было написать определенное количество столбцов: за квартиру я не заплатил, хозяйка пристально смотрела на меня по утрам, когда я встречал ее на лестнице, и это мучило меня весь день, всплывало даже в самые радостные мгновения, когда ни одна черная дума не омрачала мою душу. Надо было положить этому конец. Я быстрым

шагом покинул парк и отправился к ростовщику за своим карандашом.

Спустившись с холма, я обогнал двух дам. По нечаянности я задел одну рукавом, взглянул на нее и увидел полное, слегка бледное лицо. Вдруг она вся вспыхнула, похорошела, не знаю отчего, быть может, от слова, которое сказал ей прохожий, а быть может,— лишь от тайной мысли. Или же оттого, что я коснулся ее руки? Ее высокая грудь бурно вздымается, и она крепко сжимает ручку зонтика. Что это с ней?

Я остановился и снова пропустил ее вперед, мне невозможно было идти дальше, все это показалось мне таким странным. Я был раздосадован, сердился на себя за историю с карандашом, и еда, проглоченная после долгой голодовки, меня разгорячила. Мысли мои приняли причудливый ход, я почувствовал, как мною овладело странное желание напугать эту даму, погнаться за ней и причинить ей какую-нибудь неприятность. Я снова нагоняю ее и прохожу мимо, потом неожиданно поворачиваю назад, чтобы рассмотреть ее, и оказываюсь с нею лицом к лицу. Я стою и смотрю ей в глаза, а сам тут же придумываю имя, хоть никогда его и не слышал,— имя, скользящее и волнующее: Илаяли. Она подошла ко мне совсем близко, я вскидываю голову и говорю веско:

— Вы потеряете книгу, фрекен.

Говоря это, я слышу стук своего сердца.

— Книгу? — спрашивает она свою спутницу. И идет дальше.

Но злобное упорство не покидало меня, и я пошел за нею. Конечно, в тот миг я вполне сознавал, что совершаю безумство, но был не в силах преодолеть его; волнение влекло меня назад, заставляло делать нелепые движения, и я уже не владел собою. Сколько ни твердил я себе, что поступаю как идиот, ничто не помогало, и я корчил за спиной дамы преглупые рожи, а обогнав ее громко кашлянул. Теперь я медленно шел впереди, держась в нескольких шагах от нее, чувствовал ее взгляд у себя на спине и невольно потупил голову от стыда, что так отвратительно веду себя с нею. Мало-помалу мною овладевает странное ощущение, что я где-то далеко отсюда, во мне рождается смутное чувство, что не я, а кто-то другой идет по этим каменным плитам, потупив голову.

Через несколько минут, когда дама подошла к книжному магазину Паши, я уже стоял у первой витрины, шагнул ей навстречу и повторил:

— Вы потеряете книгу, фрекен.

— Но какую книгу? — спрашивает она в испуге.— О какой книге он говорит?

И она останавливается. Я злорадствую, видя ее смущение, растерянность у нее в глазах восхищает меня. Ей не понять той отчаянности, которая движет мною; у нее нет решительно никакой книги, ни единого листка, но она все-таки ищет в карманах

своего платья, смотрит себе на руки, вертит головой, оглядывается назад, напрягает свои нежные мозги, пытаясь понять, о какой это книге я говорю. Она то краснеет, то бледнеет, на лице ее одно выражение сменяется другим, я слышу, как тяжко она дышит; и даже пуговицы ее платья смотрят на меня, словно испуганные глаза.

— Не обращай на него внимания,— говорит ее спутница и тянет ее за руку.— Ведь он же пьян! Разве ты не видишь, что этот человек пьян!

Как ни был я в тот миг далек от самого себя, совершенно подчиненный странным и незримым силам, все же ничто вокруг не могло ускользнуть от моего внимания. Вот большой рыжий пес пересек улицу и побежал к бульвару, а оттуда дальше в сторону Тиволи; на нем узкий мельхиоровый ошейник. Чуть дальше, на той же улице, открылось окно во втором этаже, оттуда высунулась служанка и, засучив рукава, принялась вытирать снаружи стекла. Ничто не ускользало от моего внимания, я был в ясном уме и твердой памяти, все впечатления пронизывали меня ясно и отчетливо, словно яркая вспышка света. У обеих дам, стоявших передо мною, были синие перья на шляпах и шотландские шелковые шарфы на шее. Мне показалось, что они — сестры.

Они отошли прочь, остановились подле музыкальной лавки Сислера и стали разговаривать. Я тоже остановился. Потом обе повернули назад, пошли тою же дорогою обратно, мимо меня, свернули на Университетскую улицу и направились к площади Святого Улафа. Я все время старался следовать за ними по пятам. Один раз они обернулись, поглядели на меня испуганно и в то же время с любопытством, но они не хмурились, и на лицах их не было сердитого выражения. Они так терпеливо сносили мою назойливость, что я устыдился и опустил глаза. Мне не хотелось больше докучать им, и я с чувством благодарности смотрел им вслед, ожидая, что вот сейчас они войдут куда-нибудь и исчезнут из виду.

У большого четырехэтажного дома под номером два они обернулись еще раз, потом вошли. Я прислоняюсь к газовому фонарю у фонтана и прислушиваюсь к их шагам на лестнице. Шаги замирают на втором этаже. Я отхожу от фонаря, смотрю вверх, на окна. И тут совершается чудо: там, наверху, колышутся занавески, потом окно отворяется, оттуда выглядывает голова, и ее чудесные глаза останавливаются на мне. «Илаяли!» — шепчу я и чувствую, что краснею. Почему она никого не кликнула? Почему не сбросила мне на голову цветочный горшок или не послала прогнать меня? Мы не двигаемся и смотрим друг другу в глаза; это длится с минуту; от окна к тротуару несутся мысли, но мы не вымолвили ни слова. Она отворачивается, и это отзывается у меня в душе толчком, едва уловимой дрожью; я вижу ее плечо, потом спину, и она исчезает в комнате. Исчезает медленно, и движение ее плеча словно знак мне; всем своим существом я ощутил этот чуде-

сный привет, и меня захлестнула светлая радость. Постояв немного, я повернулся и пошел по улице.

Я не осмеливался оглянуться назад и не знал, подходила ли она еще раз к окну; раздумывая об этом, я все больше беспокоился и не находил себе места. Быть может, в этот самый миг она наблюдала за каждым моим движением, и мне было невыносимо знать, что за мной следят. Я держался как можно прямее и шел не останавливаясь; ноги подо мной дрожали, походка стала неверной, именно потому, что я хотел идти как можно красивее. Стараясь казаться спокойным и равнодушным, я нелепо размахивал руками, сплевывал и высоко задирал нос; но тщетно. Я все время чувствовал испытующий взгляд у себя за спиной, и по телу моему пробегал холодок. Наконец я скрылся в боковой улочке, оттуда направился на Пилестредет, чтобы взять свой карандаш...

[Вторая, третья и четвертая части романа рассказывают о чаще всего безрезультатных попытках заработать деньги. Статьи героя принимают редко, страдания от голода становятся все невыносимее, чтобы заглушить их, он жует щепку, однажды в полубеспамятстве он прокусил свой палец и пришел в себя, лишь ощутив вкус собственной крови. От голода у него начинают выпадать волосы, его поступки становятся все более импульсивными; он лишается последнего пристанища, и ему приходится ночевать в парке на скамейке, в лесу, даже в полиции; он завидует бродягам, которым в полиции выдают талоны на бесплатный завтрак, но гордость не позволяет ему просить. Однако положение становится все более безысходным, надвигается зима; узнав о том, что одному из капитанов в порту требуется юнга, он с радостью соглашается на эту работу, на которую нанимают только мальчиков.]

КОММЕНТАРИИ

Г. Ибсен

1. «Лорд Вильям Рассел» — историческая трагедия норвежского писателя-романтика Андреаса Мунка (1811—1884).

2. «Гец фон Берлихинген» — драма Гете из эпохи Крестьянской войны в Германии XVI в.

3. Г. Ибсен называл себя «язычником в политике», не верил либеральной болтовне, «бескорыстию и доброй воле власть имущих». В письме к Б. Бьёрнсону от 28 марта 1884 г. он называл лишь один тип партии, который он приветствовал бы: «Вот чего я хотел бы, будь то в моей власти: чтобы все непривилегированные сплотились и образовали сильную, решительную агрессивную партию с программою исключительно практических и продуктивных реформ, в число которых вошли бы: весьма значительное расширение избирательного права, урегулирование положения женщин, освобождение просвещения от всякого средневекового хлама и т. п.». Именно существовавшие в его время партии «привилегированных» он имеет в виду, когда говорит о вреде от их деятельности.

Б. Бьёрнсон

1. «Опасное сватовство» (1856) — одно из первых прозаических произведений Б. Бьёрнсона, в котором воссоздается подлинная картина народной жизни, но эта картина получает идиллическую окраску. Стиль и проблематика рассказа характерны для прозы Б. Бьёрнсона.

К. Гамсун

1. Статья «Психологическая литература» написана на основе одного из докладов с тем же названием, прочитанных К. Гамсуном в 1891 г. Опираясь на концепции А. Стриндберга (см. статью «Август Стриндберг» и статью А. Стриндберга «Натуралистическая драма («Фрекен Юлия»)») и на положения французских символистов и импрессионистов, К. Гамсун стремится разрушить основы реалистической эстетики. Основное внимание при этом он обращает на способы создания характера в литературе.

2. В представлении К. Гамсуна тождественны понятия «натурализм», «реализм» и «позитивизм». Их он связывает с именами Э. Золя и «четырех великих» в Норвегии — Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Хьелланна и Ю. Ли. Недостаток этой литературы он видит в том, что она уделяет чрезмерно большое внимание социальному элементу при создании «типов» и «характеров».

3. Роман «Голод» был опубликован в 1890 г. и сразу выдвинул К. Гамсуна в число значительнейших писателей его времени. Необычность романа заключалась в отсутствии сюжета в старом понимании: К. Гамсун воспроизводит переживания человека, хронически голодающего, роман дает мельчайшие нюансы ощущений, но почти лишен событий. Современники считали, что самым удивительным в таланте К. Гамсуна является стиль. Отрывок, приведенный в хрестоматии, взят из начала романа, он дает представление о стиле писателя и принципах создания художественного образа.

4. Эрнест Ренан (1823—1892) — французский историк, филолог, философ-идеалист, один из создателей теории французского натурализма.

ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Шведская литература конца XIX — начала XX в. развивалась под влиянием противоречивых тенденций общественной, политической и экономической жизни страны. Швеция стала самой развитой в экономическом отношении среди стран Северной Европы.

Как и в других скандинавских странах, 1870—1880-е гг. в Швеции были периодом наивысшего расцвета реалистической литературы, опиравшейся на традиции Г. Ибсена и Г. Брандеса. Во главе реалистов в это время стоял Август Стриндберг (1849—1912) — самый талантливый писатель Швеции этого периода. Шведский реализм был далеко не однороден; он развивался в то время, когда в центральноевропейских странах большое влияние завоевали натурализм, импрессионизм и символизм, что отложило свой отпечаток на специфику шведского реализма. Дань этим явлениям конца века отдал и А. Стриндберг.

Наиболее значительным среди натуралистов Швеции был Густав Гейерстам (1858—1909) — автор романов о простом народе, закабаленном повседневностью, но все же способном подняться до протеста, — «Эрик Гранс» (1885), «Пастор Халлин» (1887).

В 1890-е гг. выступают символисты и неоромантики. Особенно велико значение поэтов «шведского Ренессанса», названного по трактату Вернера Хейденстама (1859—1940) «Ренессанс. Несколько слов о наступлении переломного этапа в литературе» (1889). В эту группу входили Густав Фрёдинг (1860—1911) — тончайший лирик, использовавший фольклорные элементы, и Оскар Левертин (1862—1906), который вместе с В. Хейденстамом написал памфлет «Свадьба Пепиты» (1890), ставший вторым программным документом группы.

В 1900-е гг. укрепляются позиции реализма. Яльмар Сёдерберг (1869—1941) в романах «Юность Мартина Брикса» (1901), «Доктор Глас» (1905) выступает против догм в области морали и религии. В те же годы входит в литературу реалист-сатирик Яльмар Бергман (1883—1931). Жизнь простого народа — шахтеров и лесорубов — находит отражение в творчестве Дана Андерсона (1888—1920). Особо значительным явлением этого периода стало творчество Сельмы Лагерлёф (1858—1940), чьи романы «Сага о Йесте Берлинге» (1881—1891) и «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (1906—1907) передают, каждый по-своему, драматизм отношений

человека и общества, борьбу добра и зла в современном мире. Сочетание реальности и сказки придает неповторимое своеобразие произведениям С. Лагерлёф. Ее творчество получило мировое признание, она была первой женщиной в мире, которой вручили Нобелевскую премию (1909).

АВГУСТ СТРИНДБЕРГ
(1849—1912)

В творчестве Августа Стриндберга нет ничего однозначного и постоянного. Убеждения и творческий метод писателя постоянно изменялись. Демократические и гуманистические воззрения 1870-х — начала 1880-х гг. сменяются ницшеанством, женоненавистничеством и мистицизмом во второй половине 1880-х и в 1890-е гг. Двадцатый век, подъем рабочего движения снова возвращает А. Стриндберга к демократизму. Писатель связывает победу прогрессивных идей с борьбой рабочих.

В жизни А. Стриндберга периоды активной жизни сменялись депрессией, вызванной психической болезнью.

А. Стриндберг был энциклопедически образованным человеком. Но концепции А. Стриндберга бывали порой весьма произвольны и субъективны: в субъективизме писателя находятся корни его увлечения мистицизмом Сведенборга [1], но и в мистику он вносил рационалистический элемент.

В 1870-е и в первой половине 1880-х гг. А. Стриндберг выступает как реалист; во второй половине 1880-х и в 1890-е гг. он создает основы натуралистической теории театра, увлекается идеями символизма и неоромантизма. С начала 1900-х гг. реализм сочетается в его произведениях с символистской и экспрессионистской обобщенностью изображения.

Особо значительными произведениями первого этапа стали историческая драма «Мастер Улуф» (1872), навеянная духом Парижской Коммуны и ее идеями о всеобщем равенстве, и роман «Красная комната» (1879) — острое социально-критическое произведение.

Наиболее примечательна в творчестве А. Стриндберга драматургия. Особенно знаменателен конец 1880-х гг., когда он создает теорию натуралистического театра, пишет статьи «О современной драме и современном театре», «Натуралистическая драма («Фрекен Юлия»)» (1888) и натуралистические драмы «Отец» (1887) и «Фрекен Юлия» (1888). Драма «Отец» — самая антифеминистская из созданных Стриндбергом: хитрая, хищная и жестокая женщина добивается признания умалишенным своего мужа — умного и просвещенного человека. Во «Фрекен Юлии» антифеминистская тема осложняется социальной — темой деградации как высших, так и низших слоев общества. Аристократка фрекен Юлия — неуравновешенная, самолюбивая, не очень умная — попадает в зависимость от своего лакея Жана, соблазнившего ее, чтобы с ее помощью преуспеть в обществе. Видя, что он ничего не добился, Жан толкает Юлию на самоубийство. Теория натуралистического театра А. Стриндберга оказала влияние на европейскую драматургию.

Плодотворным оказался последний период творчества, когда А. Стриндберг создал самые значительные исторические драмы («Эрик XIV» и др.) и обобщенно-символистские пьесы о современности, предвосхищающие экспрессионизм и сюрреализм. К этому типу относится «Соната призраков» (1907). В ней сочетаются натуралистическое внимание к деталям быта с фантастикой. В «Сонате призраков» получает особое развитие излюбленный прием А. Стриндберга — гротеск, служащий формой отражения расщепленной, зыбкой и противоречивой действительности, где видимость и сущность не соединимы.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА («ФРЕКЕН ЮЛИЯ») [2]

(В сокращении)

В предлагаемой драме я не пытался создать нечто новое — так как это невозможно,— но старался лишь видоизменить форму в духе тех требований, какие, на мой взгляд, новые люди настоящего времени должны бы предъявить к данного рода искусству. И с этой целью я выбрал и увлекся мотивом, который, так сказать, лежит вне текущей борьбы партий, потому что проблема сильного подъема или упадка, высшего или низшего, лучшего или худшего, мужчины или женщины есть, была и будет полна насущного интереса. <...>

Если моя драма производит на многих тяжелое впечатление, то это — вина многих. Когда мы будем сильны, как деятели первой французской революции, то на нас произведет безусловно хорошее и радостное впечатление чистка векового парка от гнилых, отживших деревьев, слишком долго загромождавших дорогу другим, имеющим равное право расти-цвести свой век,— такое же хорошее впечатление производит зрелище смерти неизлечимо больного! <...>

Я <...> вижу радость жизни в сильной, ожесточенной жизненной борьбе, и моя радость — в возможности узнать что-нибудь, научиться чему-нибудь. Поэтому я взял необыкновенный, но поучительный случай, одним словом, исключение, но резкое исключение, подтверждающее правило, которое довольно-таки оскорбит тех, кто любит пошлое. Далее, простые умы будет отталкивать то, что моя мотивировка действия не проста и что точка зрения не одна. Всякое событие в жизни — и это довольно новое открытие! — вызывается обыкновенно целым рядом более или менее глубоко лежащих мотивов, но зритель в большинстве случаев выбирает то, что легче для его понимания или что наиболее выгодным образом поддерживает честь его способности судить. Совершилось самоубийство. Расстройство дел! — говорит мещанин.— Несчастная любовь! — говорит женщина.— Болезнь! — больной.— Разбитые надежды! — потерпевший крушение. Но может случиться, что причина была во всем, или ни в чем, и что умерший скрыл главный мотив, выставляя совершенно другой, который бросил на память о нем лучший свет!

Печальную судьбу фрекен Юлии я мотивировал длинным рядом обстоятельств: основными инстинктами матери [3]; неправильным воспитанием девушки отцом; врожденными наклонностями ее и влиянием жениха на слабый, выродившийся мозг; дальше и ближе: торжественным настроением Ивановой ночи; отъездом отца; ее месячными; возней с животными; возбуждающим влиянием пляски; ночной полутьмой; сильным половым влиянием цветов; и, наконец, случайностью, которая столкнула обоих в одной отдаленной комнате,— плюс возбуждающее нахальство мужчины.

Равным образом я поступил не как односторонний физиолог, не как близорукий психолог, я не просто обвинял в наследственности от матери, не просто свалил вину на месячные или исключительно на «безнравственность», не только проповедовал мораль.

Этой сложностью мотивов я горжусь, как очень современной! А если и другие сделали то же самое раньше меня, то я горжусь, что не был одинок с моими парадоксами, как называются все открытия.

Что же касается изображения характеров, то я создал фигуры довольно «бесхарактерными» по следующим соображениям:

Слово *характер* получило с течением времени различное значение. Первоначально оно означало преобладающую черту душевного строя и смешивалось с темпераментом. Позднее же <...> стало выражением для определения автомата; так что человека, раз навсегда замкнувшегося в своей врожденной наклонности или приноровившегося к известной роли в жизни, одним словом, переставшего расти, называли характером. <...> Такое мещанское представление о неподвижности души перешло на сцену. <...>

Как современные характеры, живущие в переходное время, более подвижные и истеричные, чем по крайней мере предыдущее поколение, я изобразил свои фигуры более неустойчивыми, разорванными, смешанными из старого и нового, и мне не кажется неправдоподобным, что путем газет и бесед современные идеи проникли даже в те слои, где может жить домашняя прислуга.

Мои души (характеры) — конгломераты из прошедших культур и текущей, отрывки из книг и газет, осколки людей, разорванные куски износившихся праздничных нарядов, как души, сшитые с начала до конца. Кроме того, я дал еще немного истории прозябания, заставляя слабейших красть и повторять слова сильнейших, заставляя души заимствовать «идеи», так называемые внушения, друг у друга.

Фрекен Юлия — современный характер, не потому, чтобы полуженщины, мужененавистницы не было во все века, но потому, что она открыта лишь теперь, выступила вперед и наделала много шума. <...> Это трагический тип, представляющий зрелище отчаянной борьбы с природой, трагический, как романтическое наследие, которое теперь искореняется натурализмом, ищущим только счастья; а счастье принадлежит только хорошим и сильным видам.

Но в то же время фрекен Юлия — остаток старинной военной аристократии, которая теперь уступает место аристократии нервов или аристократии большого мозга; она — жертва семейного разлада, вызванного «преступлением» матери; жертва заблуждений века, обстоятельств, своей собственной несовершенной орга-

пизации, что, вместе взятое, равносильно судьбе доброго старого времени, или мировому закону. <...> Слуга Жан — зерно рода, в котором заметна дифференцировка. Он — дитя города и теперь развился в будущего господина. Ему легко учиться, у него тонко развитые чувства (обоняние, вкус, зрение) и чувство красоты. Он уже выше других и достаточно силен, чтобы без стеснения пользоваться услугами других. Он уже чужд своей среде, которую он презирает, как пережитую стадию, и которой он боится и избегает, так как эти люди знают его тайны, выслеживают его замыслы, с завистью смотрят на его возвышение и с удовольствием видят его падение. Отсюда его двойственный, нерешительный характер, колеблющийся между симпатией к стоящим выше и ненавистью к сидящим ниже его. Он — аристократ, как он сам говорит, он изучил тайну хорошего общества, обладает лоском, но груб в душе, уже носит сюртук со вкусом, без особого ручательства за чистоту тела.

<...> С грубостью раба и с барским недостатком чувствительности, он может преспокойно видеть кровь, схватить неудачу за горло и отбросить ее назад; поэтому он выходит из борьбы невредимым и, вероятно, кончит владельцем гостиницы, и если он и не станет румынским графом, то его сын, наверное, будет студентом, а может быть, чиновником по взиманию податей.

Кроме того, что Жан идет вверх, он стоит выше фрекен Юлии еще и тем, что он — мужчина. В половом отношении он — аристократ, благодаря своей мужской силе, своему более развитому уму и своей способности к инициативе. <...>

Я не думаю, чтобы между двумя столь неравными душами могла возникнуть какая-нибудь любовная связь в «высшем» смысле слова, и поэтому я предоставляю фрекен Юлии сочинять себе любовь в защиту или в оправдание, как предоставляю Жану думать, что любовь у него могла бы возникнуть при другом его социальном положении. <...>

Что же, наконец, касается диалога, то я отчасти порвал с традицией, так как я не стал изображать мои лица в виде катехетов, которые сидят и задают глупые вопросы, чтобы вызвать остроумный ответ. Я старался избежать симметрии и математики в конструкции французского диалога и предоставил мозгу работать неправильно, как это бывает в действительности, так как в беседе ни один вопрос не исчерпывается до конца, но один мозг приближается к другому зубчатым колесом, чтобы тот мог наудачу захватить его. Поэтому и диалог сбивается в первых сценах не в силах справиться с материалом, который будет обработан позднее, возобновляется, повторяется, развивается, выясняется, как тема в музыкальной композиции.

Действие довольно напряженно, и так как оно, собственно, касается двух лиц, то я ими и ограничился, введя только одно второстепенное лицо, кухарку, и заставив несчастный дух отца па-

рить над всем и позади всего целого. Ибо я заметил, что людей новейшего времени больше всего интересует психологическое развитие, и нашим любознательным душам мало видеть одно происходящее, не зная, как оно происходит! Мы хотим видеть самые нити, видеть машину, исследовать ящик с двойным дном, взять волшебное кольцо, чтобы найти шов, заглянуть в карты, чтобы узнать, как они помечены.

При этом я имел перед глазами монографические романы братьев Гонкуров, которые изо всей современной литературы говорят мне более всего.

Что касается техники композиции, то, в виде опыта, я уничтожил деление на действия, так как я находил, что наша убывающая способность к иллюзии по возможности не должна развлекаться антрактами, во время которых у зрителя является возможность обдумать все и, стало быть, ускользнуть от внушающего влияния автора-магнетизера. <...> А чтобы в то же время приготовить возможность отдыха для публики и исполнителей, не нарушая иллюзии, я применил три вида искусства, причем все они относятся к драме; а именно: монолог, пантомиму и балет, первоначально связанный с древнегреческой трагедией. <...>

Монолог теперь уже изгнан нашими реалистами как неправдоподобный, но стоит мне обосновать его, и он станет правдоподобен и, стало быть, может быть употреблен с пользой. <...>

Что касается декораций, то я заимствовал у импрессионистской живописи ассиметричные, усеченные линии, и этим, мне думается, выиграл в силе иллюзии; потому что, благодаря этому, не видя всей комнаты и всей мебели, зритель получает возможность догадки, то есть начинает работать и дополнять воображением. <...>

Другим небесполезным нововведением было бы устранение рампы. <...>

В современной психологической драме, где тончайшие движения души должны выражаться более на лице, чем в жестах и в шуме, лучше всего было бы прибегать к сильному боковому свету на маленькой сцене и к помощи актеров без белил или по крайней мере свести последние до минимума.

Если бы мы могли еще <...> располагать маленькой сценой и малым залом, то, может быть, возникла и новая драма, и, по крайней мере, театр снова стал бы учреждением для удовольствия образованных людей. В ожидании такого театра мы должны писать передним числом и подготовлять будущий репертуар.

Я сделал попытку! И если она не удалась, то никогда не поздно попытаться вновь!

15 Заказ 284

СОНАТА ПРИЗРАКОВ

(В сокращении)

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

При поднятии занавеса отдаленный звук церковных колоколов.
Двери фасада открыты; Женщина в черном неподвижно стоит на лестнице.

Привратница подметает переднюю; потом она вытирает медные части двери и поливает лавры.
В кресле на колесах у столба с объявлениями сидит Старик и читает газету; волосы и борода у него седые; он в очках.
Из-за угла появляется Молочница с бутылками в проволочной корзине; она одета по-летнему: в желтых башмаках, черных чулках и белом берете. Молочница снимает берет и вешает его на фонтан; вытирает пот со лба; отпивает глоток из бокала; моет руки; приглаживает свои волосы, смотрясь в воду.
Слышен пароходный звонок; время от времени в тишину врываются звуки органа из соседней церкви.
Через несколько минут молчания, когда девушка кончила свой туалет, слева появляется Студент; у него заспанный вид, и он не брит. Он идет прямо к фонтану. Молчание.

Студент. Можно взять мне ковш?

Девушка тянет ковш к себе.

Студент. Ты не скоро выпьешь?

Девушка с ужасом смотрит на него.

Старик *(про себя)*. С кем это он разговаривает? Я никого не вижу! В своем ли он уме? *(С удивлением продолжает рассматривать их.)*

Студент. Что ты смотришь? Разве я настолько страшен? Да, я эту ночь не спал, и ты, понятно, думаешь, что я был на пирушке...

Девушка как прежде было сказано.

Студент. Пил пунш, да? Разве от меня несет пуншем?

Девушка как прежде было сказано.

Студент. Я не брит, знаю... Дай мне попить воды, девушка, я заслужил этого!

Молчание.

Студент. Да ну же! Тогда мне придется рассказать, что я раненых перевязывал и просидел у больных всю эту ночь; я как раз был очевидцем обвала дома вчера вечером... Теперь ты знаешь?

Девушка полощет ковш и дает ему воды.

Студент. Спасибо.

Девушка без движений.

Студент *(медленно)*. Хочешь мне оказать большую услугу? *(Молчание.)* Дело в том, что у меня, как видишь, воспаленные глаза, а руки мои притрагивались к раненым и трупам; поэтому

мне рискованно трогать глаза... Хочешь взять мой чистый платок, намочить его в холодной воде и протереть мои больные глаза? Хочешь? Хочешь быть милосердной самаритянкой?

Девушка медлит, но делает то, что он хочет.

Студент. Спасибо, друг мой. *(Он вынимает кошелек.)*

Девушка делает отстраняющее движение.

Студент. Прости мою необдуманность, но я ужасно спать хочу...

Старик *(студенту)*. Простите, что я к вам обращаюсь, но я слушал, что вы были очевидцем вчерашнего несчастья... Я как раз об этом читаю в газете...

Студент. Разве уже напечатали?

Старик. Да, все; и ваш портрет как раз приложен; сожалеют только, что нельзя было узнать фамилию храброго студента...

Студент *(смотрит в газету)*. Вот как! Это — я! Ну!

Старик. С кем это вы только что разговаривали?

Студент. Разве вы не видели? *(Молчание.)*

Старик. Не будет ли дерзко с моей стороны узнать ваше почтенное имя?

[Студент сообщает, что он сын разоренного Гуммелем Аркенгольца. Старик же заявляет, что Гуммель это он, но он был благодетелем Аркенгольца. Старик хочет помочь и студенту. Для этого он замышляет познакомить юношу с дочерью Полковника. Старик рассказывает студенту невероятные, но реальные истории о жителях дома: Полковник бил свою красавицу жену, но заказал ее мраморную статую, и теперь женщина, превратившись в истукана, смотрит на свою статую; дочь привратника на самом деле является дочерью умершего консула, который считается филантропом, потому что порой подкармливал нищих в надежде, что их присутствие увеличит пышность траурной процессии после его смерти; дочь привратника собирается выйти замуж за зятя умершего. Невероятное видит и сам студент: в начале действия он разговаривал с девушкой-призраком, позднее он заметил умершего консула, когда тот решил проверить, много ли нищих собралось и сколько венков принесли ему на гроб. По мнению старика, это видеть могут лишь счастливцы.]

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

[События происходят в квартире Полковника. Слуга старика Иогансон помогает слуге Полковника и спрашивает его, что у них должно быть.]

Бенгтсон. Самый обыкновенный ужин призраков, как мы его называем. Они пьют чай, ни слова не говорят, или же говорит один лишь Полковник, и потом едят бутерброды, все вместе, словно крысы на чердаке.

Иогансон. Почему же вы называете это ужином призраков?

Бенгтсон. У них вид призраков... И так было в течение двадцати лет, — всегда одни и те же люди, повторяющие одно и то же или молчащие, чтобы не пришлось краснеть.

Иогансон. Кажется, в доме есть и хозяйка?

Бенгтсон. О, да, но она не в своем уме, она сидит в гардеробе, потому что глаза ее жжет свет... Она вот здесь сидит... *(Показывает на задрапированную дверь в стене.)*

Иогансон. Вон там?

Бенгтсон. Ну да, я же сказал, что они не совсем простые...

Иогансон. Кого же она напоминает?

Бенгтсон. Мумию... Хотите на нее посмотреть? *(Открывает дверь.)* Вон она сидит.

Иогансон. Господи бо...

Мумия *(лепечет)*. Зачем дверь открывают? Разве я не говорила, что она должна быть заперта?..

Бенгтсон *(болтая)*. Та, та, та, та! Дурочка маленькая, будьте паинькой, тогда сладенького получите! Славная детка!

Мумия *(как попугай)*. Славная детка! А Яков здесь? Куррруу!

Бенгтсон. Она думает, что она попугай. Возможно, что так оно и есть... Полли, посвисти-ка нам немножко.

Мумия свистит.

Иогансон. Я много видывал, но подобного ни разу!

Бенгтсон. Видите ли, когда дом стареет, то в нем появляется плесень, а когда люди долго сидят вместе и друг друга терзают, то они сходят с ума. Это хозяйка дома, тише, Полли! Эта мумия просидела здесь сорок лет — все тот же муж, все та же мебель, те же родственники, те же друзья... *(Снова запирает мумию.)* А вот что случилось в этом доме, я почти не знаю. <...> Женщина эта переняла некоторые способности болтливой птицы и вместе с тем не переносит ни калек, ни больных... <...> В этом доме... Знаете, зачем здесь стоят все вот эти черные японские ширмы, вон там у качалки? Их зовут ширмами смерти, и ставятся они, когда кто-нибудь должен умереть, словно в больнице...

Иогансон. Ужасный дом... И сюда-то студент рвался, как в рай.

[Без приглашения приходит Старик и требует, чтобы о нем доложили Полковнику как о директоре Гуммеле. Слуги уходят.]

Старик *(осматривает комнату; в глубоком удивлении останавливается перед статуей)*. Амалия! Это она! Она!.. *(Он бродит по комнате и осматривает вещи; приводит в порядок перед зеркалом свой парик; возвращается к статуе.)*

Мумия *(из гардероба)*. Доб-рраая детка!

Старик *(вздрагивает)*. Что это? Здесь как будто попугай в комнате? Но я ничего не вижу!

Мумия. Яков здесь!

Старик. Призрак!

Мумия. Яков!

Старик. Мне страшно!.. Так вот какие тайны они охраняли

в этом доме! *(Спиною к гардеробу, он рассматривает картину.)* Это он!.. Он!

Мумия *(появляется сзади старика и дергает его за парик).* Куррр-у! Это — Куррру?

Старик *(подскакивает).* Боже милостивый! Кто здесь?

Мумия *(человеческим голосом).* Это — Яков?

Старик. Меня зовут Яковом, да...

Мумия *(в волнении).* А меня зовут Амалией!

Старик. Нет, нет, нет... О, госпо...

Мумия. Вот какой вид у меня! Да! А был совсем не такой. А был совсем не такой! Назидательная штука — жизнь... Я главным образом живу в гардеробе, чтобы никого не видеть и чтобы меня не видели...

[Старик сообщает Мумии, что он пришел за их дочерью: фрекен лишь считается дочерью Полковника. На самом деле Старик соблазнил его жену, желая отомстить за то, что Полковник соблазнил его невесту. Мумия грозит Старику, что он умрет за японскими ширмами, если покусится на дочь; Старик неумолим: он решил попасть на ужин призраков и сообщить Полковнику, что все его векселя скуплены им; что он не аристократ, ибо тот род, к которому он считает принадлежащим себя, вымер сто лет назад; он и не полковник, ибо его чин упразднен. Старик требует от Полковника, чтобы все продолжали играть прежние роли, ибо он хочет женить студента на фрекен. Собираются гости. Полковник представляет их Старику.]

Полковник. А вот и фрекен Беата фон Гольстейнкрона... прекрасная женщина... институтка с рентой, вполне достаточной и для ее звания и положения...

Старик *(про себя).* Моя невеста.

Невеста седая, слабоумная на вид.

Полковник. Фрекен Гольстейнкрона, директор Гуммель...

Невеста кланяется и садится.
Знатный входит с загадочным видом, в трауре, садится.

Полковник. Барон Сканскорг...

Старик *(в сторону, не вставая).* Кажется, это похититель драгоценностей... *(Полковнику.)* Пригласите Мумию, тогда общество будет в сборе...

Полковник *(в дверь, в комнату с гиацинтами).* Полли!

Мумия *(входит).* Куррр-у!

Полковник. Молодежь тоже пригласить?

Старик. Нет, только не молодежь! Ее нужно пожалеть...

Все молча сидят кругом.

Полковник. Что же, будем чай пить?

Старик. На что он нам? Никто не любит чаю, и нам незачем лицемерить. *(Молчание.)*

Полковник. Тогда давайте толковать о чем-нибудь.

Старик *(медленно, с перерывами).* Говорить о погоде, которую мы прекрасно знаем; справляться о здоровье, что нам тоже известно; я предпочитаю лучше молчать, тогда слышны мысли и

видно прошедшее; молчание ничего не может скрыть; недавно я читал, что различие языков у диких народов возникло в самом деле с целью скрыть от остальных тайны рода; стало быть, языки — шифры <...> человек по природе наделен чувством стыда и стремится скрыть то, что должно быть скрыто; но мы попадаем в иные положения, не желая этого, и по временам возникает случай, когда самое сокровенное должно стать явным, когда с мошенника срывается маска, когда плут изобличается... *(Молчание, все молча переглядываются.)* Здесь, например, в этом уважаемом доме, в этой милой семье, где сочетаются и красота, и образование, и благоденствие... *(Долгое молчание.)* Все мы, сидящие здесь, знаем, кто мы... Не так ли?.. Я не должен говорить об этом... и вы отлично знаете, кто я, хотя и делаете вид, что не знаете. Вон там, с другой стороны, сидит моя дочь, моя — вам и это известно... Она потеряла желание жить, сама не зная почему... но она завяла в этом воздухе, наполненном преступлением, обманом и всяческой ложью... поэтому я искал ей друга, рядом с которым она могла бы почувствовать свет и тепло благородного поступка... *(Продолжительное молчание.)* Вот что я должен был сделать в этом доме: удалить сорную траву, раскрыть преступление, подвести итоги, чтобы молодые были в состоянии начать новое в этом доме, который я им подарил... *(Продолжительное молчание.)* <...> Вы слышите, как тикают часы, словно зловещий жучок-точильщик? Слышите, что они говорят! «Вре-мя! Вре-мя!..» Когда через несколько минут они пробьют, срок ваш настанет, тогда вам придется уйти, но не раньше. Но часы, прежде чем бить, предупреждают об этом. Слушайте, теперь они предостерегают: «Могу отбивать часы...» Я тоже могу отбивать... *(Он стучит палкой об пол.)* Слышите? *(Молчание.)*

Мумия *(подходит к часам и останавливает их, потом связно и серьезно говорит).* Но время в его беге я могу приостановить, прошедшее я могу превратить в ничто, содеянное в несодеянное; но не подкупом, не угрозою, а страданием и раскаянием...

Подходит к Старику.

Мы — жалкие люди, мы знаем это; мы совершали преступления, грешили мы, как и все; мы не то, чем кажемся, потому что в глубине души мы лучше самих себя, когда мы осуждаем наши ошибки; но то, что ты, Яков Гуммель, с ложным именем берешь на себя роль судьи, доказывает, что ты хуже нас, бедных. Даже ты сам не то, чем ты кажешься. Ты — вор людей, потому что когда-то ты меня украл ложными обещаниями; ты лишил жизни консула, которого сегодня схоронили, ты векселями задушил его; ты студента украл, связав его вымышленным долгом его отца, который никогда ни гроша не был тебе должен...

Старик пытался было встать и говорить, но упал в кресло и сжался и все более и более съеживается во время дальнейшего.

Мумия. Но есть одно темное пятно в твоей жизни, которое я знаю не вполне, но все-таки догадываюсь... Я думаю, что Бенгтсон обо всем знает. *(Звонит.)*

Старик. Нет, не надо Бенгтсона! Не надо его!

Мумия. Да, да, он знает это! *(Звонит вторично.)*

Теперь появляется маленькая Молочница в дверях в переднюю, никому не видимая, кроме Старика, который приходит в ужас; с появлением Бенгтсона девушка исчезает.

Мумия. Бенгтсон, вам знаком этот господин?

Бенгтсон. Да, я его знаю, а он меня. Жизнь, насколько нам известно, меняется, то я служил у него, а то он другой раз — у меня. Он целых два года кормился на моей кухне. Когда ему нужно было уходить в три, то обед готовился к двум, и семья должна была кушать разогретую пищу после этого быка. Но он еще доедал бульон, который потом приходилось разбавлять водой; он, как вампир, сидел там и высасывал все соки из домашних, так что мы стали похожи на скелеты, и он готов был посадить нас в тюрьму, когда мы называли кухарку воровкой. Потом я этого человека встретил в Гамбурге под другим именем. Там он был ростовщиком, вернее — кровопийцей; но там его обвинили в том, что заманил одну девушку на лед, чтобы утопить ее, так как она была свидетельницей преступления, раскрытия которого он опасался...

Мумия *(проводит рукою по лицу Старика)*. Это — ты! Доставай же теперь векселя и завещание!

Иогансон показывается в дверях из передней и с большим интересом смотрит на происходящее, потому что он теперь освобождается от рабства. Старик вынимает связку бумаг и бросает их на стол.

Мумия *(гладит Старика по спине)*. Детка! Яков здесь!

Старик *(как попугай)*. Яков здесь!..

Мумия. Часы могут отбивать?

Старик *(птичьим голосом)*. Часы могут отбивать! *(Подражает кукушке.)* Ку-ку, ку-ку, ку-ку!..

Мумия *(открывает дверь в гардероб)*. Теперь пробил час! Встань, ступай в гардероб, где я двадцать лет просидела, оплакивая наше преступление. Там висит веревка, она может тебе заменить ту, которой ты задушил консула наверху и которой ты намеревался задушить своего благодетеля... Ступай!

Старик уходит в гардероб.

Мумия *(закрывает дверь)*. Бенгтсон! Поставь ширмы! Ширмы смерти!

Бенгтсон заставляет дверь ширмами.

Мумия. Свершилось! Господи, смилуйся над его душой!

Все. Аминь... *(Долгое молчание.)*

В комнате с гиацинтами видна фрекен возле арфы, на которой она аккомпанирует речитативу Студента.
Песня (с предшествующей мелодией).

Я видел солнце.
Мне показалось, что я увидел Откровенье.
Все вознаграждаются по поступкам.
Покайся во всех своих прегрешениях,
Ты лаской утешишь всех, кого обидел.
Бесстрашны те, кто никому не причинил зла.
Счастливы — бесстрашные.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Комната в несколько странном стиле; восточные мотивы. Всюду всех цветов гиацинты. На камине стоит большая статуя Будды с луковицей на коленях, из которой вырос стебель шарлота с шарообразной кистью белого звездоцвета.
В глубине, направо, дверь в круглый зал; там виден Полковник с Мумией; они сидят без дела и молчат; видна также и часть ширм смерти; налево — дверь в буфетную и кухню.
Студент и фрекен (Адель) у стола; она сидит с арфой; он стоит.

Фрекен. Теперь пойте цветам моим.

Студент. Это цветы души вашей?

Фрекен. Это — единственное мое. Вы любите гиацинты?

Студент. Я люблю их больше всех других, их девический образ, они стройно и прямо поднимаются из клубня, который покоится на воде и погружает свои чистые белые корни в прозрачную жидкость; мне нравятся их цвета: целомудренный и чистый, как снег, белый; нежный желтый, как мед; молодой розовый, зрелый красный, но лучше всех голубой, росисто-голубой, глубокоглазый, верный... Я все их люблю больше, чем золото и жемчуг; я с детства любил их, благоговел перед ними, потому что в них все прекрасные качества, которых мне недостает... Все же...

Фрекен. Что?

Студент. Любовь моя остается без ответа, потому что чудные цветы презирают меня...

Фрекен. Как?

Студент. Запах их, крепкий и чистый, благодаря первым весенним ветрам, пролетавшим над талым снегом,— запах их волнует чувства мои, оглушает меня, ослепляет, гонит меня вон из комнаты, осыпает меня ядовитыми стрелами, вызывающими боль в сердце моем и жар в моей голове. Разве вам не знакома притча об этом цветке?

Фрекен. Расскажите.

Студент. Но сперва ее значение. Клубень — земля, которая покоится на воде или лежит во прахе; и вот быстро вырастает стебель, ровный, как мировая соль, и на верхнем конце его — звездообразные цветы о шести лучах.

Фрекен. Над землею звезды! Ах, это величественно! Откуда вы это узнали, где вы это видели?

Студент. Дайте подумать... В ваших глазах... Стало быть, это — картина Вселенной... Поэтому Будда сидит с луковицей — землею, не сводит глаз своих с нее, чтобы видеть, как она растет вверх, превращаясь в небо. Бедная земля должна стать небом! Вот чего ждет Будда!

<...> Фрекен. Вот идет кухарка... Посмотри, какая она большая и толстая...

Студент. Чего она хочет?

Фрекен. Она хочет спросить об обеде; ведь я же хозяйничаю во время болезни моей матери...

Студент. Какое нам дело до кухни?

Фрекен. Надо же нам есть. Посмотри на кухарку, я не могу видеть ее...

Студент. Кто эта женщина-гигант?

Фрекен. Она принадлежит к семейству вампира Гуммеля; она губит нас...

Студент. Почему же ее не выгонят вон?

Фрекен. Она не уходит. Мы не властны над нею, мы ее получили за наши грехи... Разве вы не видите, что мы чахнем, сохнем?

Студент. Неужели вас плохо кормят?

Фрекен. Ах, мы много блюд получаем, но они вовсе не питательны... Она вываривает мясо, подает нам только одни волокна и воду, а бульон выпивает сама; когда же бывает жаркое, то она сперва вываривает сок, поедает соус, выпивает подливку; все, до чего она дотрагивается, теряет свою сочность, словно она все высасывает глазами; мы получаем остатки, когда она уже выпила кофе; она выпивает вино и наливает бутылки водою...

Студент. Гоните же ее вон!

Фрекен. Мы не можем.

Студент. Почему?

Фрекен. Не знаем. Она не уходит. Никто не властен над нею. Она же одолела нас.

Студент. Можно мне прогнать ее?

Фрекен. Нет. Должно быть так, как есть... Ну, вот и она. Она спросит, что готовить к обеду; я отвечу то-то и то-то; она станет противоречить, и будет так, как она хочет.

Студент. Тогда пусть она сама выбирает.

Фрекен. Она не хочет.

Студент. Удивительный дом! Заколдованный!

Фрекен. Но, увидев вас, она теперь уходит назад.

Кухарка *(в дверях)*. Нет, вовсе не потому. *(Смеется так, что зубы видны.)*

Студент. Прочь, женщина!

Кухарка. Когда мне заблагорассудится. *(Молчание.)* Теперь захотела. *(Исчезает.)*

Фрекен. Не горячитесь. Испытывайте ваше терпение; она принадлежит к тем испытаниям, которые мы претерпеваем в этом

доме. Но у нас есть еще горничная, за которой нам приходится убирать. <...> А вы знаете, что хуже всего?

Студент. Считать белье. Фу!

Фрекен. Это я обязана делать. Фу!

Студент. А еще что?

Фрекен. Просыпаться ночью и запирать верхний крючок у окна, который горничная забыла.

Студент. И еще?

Фрекен. Подниматься по лестнице и прикреплять веревку от вьюшки, которую горничная оборвала.

Студент. И еще?

Фрекен. Подметать за нею, пыль вытирать и затапливать печку за нею, потому что она только дрова кладет. Печку закрывать, стаканы вытирать, стол накрывать, бутылки откупоривать, окно открывать и проветривать, свою постель убирать, промывать графин с водою, когда он зеленеет от образовавшихся водорослей, покупать спички и мыло, которых никогда нет, вытирать ламповые стекла и фитили обрезать, чтобы лампы не коптили, а чтобы лампы не погасли, когда гость в доме, я должна сама их наливать...

Студент. Песню!

Фрекен. Погодите. Сначала труд, труд, чтобы удалить от себя грязь жизни.

Студент. Но вы же богаты, у вас ведь две прислуги.

Фрекен. Не помогает. Держи хоть троих. Тяжело жить, и я по временам устаю... Подумайте еще о детской!

Студент. Величайшая из радостей...

Фрекен. Самая дорогая... Стоит ли затрачивать на жизнь столько трудов? <...>

[Студент говорит фрекен, что его порой охватывает страстное желание говорить все, что он думает, но он знает, что мир рухнул бы, если бы люди были искренни. Он рассказывает о похоронах Гуммеля, где он узнал, что возглавлявший шествие священник любил сына покойного, Гуммель брал у него взаймы деньги, а на другой день после похорон священник был арестован за растрату церковных денег. Отец Студента однажды высказал своим знакомым, что он думает о них, его посадили в дом для умалишенных, где он и умер. Студент чувствует, что он умрет, если не выскажет всего, фрекен умоляет его молчать, ибо у нее нет сил выслушать все; однако он продолжает.]

Студент. От слишком долгого молчания образуется стоячая вода, которая начинает гнить,— то же самое и в этом доме. А я-то предполагал, что здесь — рай, когда впервые увидел вас входящей сюда... Я стоял в воскресное утро и смотрел сюда; я видел полковника, который не был полковником; у меня был благодетель, который оказался разбойником и должен был покончить самоубийством; я видел мумию, которая не была мумией, и деву... кстати, где целомудрие? Где красота? В природе и в душе моей, когда все в праздничном наряде! Где честь и вера? В сказ-

ках и детских представлениях! Где то, что сдерживает слово?.. В воображении моем!.. Теперь цветы ваши отравили меня, и я вернул вам яд... Я просил вас быть женою моей в этом доме; мы лежали, пели и играли, и вот вошла кухарка... Sursum korda! * Попытайтесь еще раз извлечь огонь и пурпур из золотой арфы... попытайтесь, я прошу, я на коленях приказываю... Хорошо, тогда я сам...

Берет арфу, но струны ее молчат.

Она глуха и нема! Подумать только, что самые дивные цветы так ядовиты, они — самые ядовитые, ведь на всем живущем и жизни самой почило проклятие... Почему вы не хотите стать моей невестой? Потому что в вас болен самый источник жизни? Теперь я чувствую, как вампир на кухне начинает сосать меня; мне кажется, это — Ламия, сосущая детей,— ведь всегда в семьях на кухне ранят детей в самом сокровенном, если только это случается не в спальне... Есть яды, ослабляющие зрение, и яды, открывающие глаза... Я, конечно, от рождения отравлен последним, потому что я не в состоянии видеть в отвратительном красивого и называть зло добром не в состоянии... Иисус Христос отошел в ад, то было его пребывание на земле, он сошел на землю — сумасшедший дом, на землю — исправительный дом, на землю — кладбище; и безумцы распяли его, когда он хотел освободить их, а разбойник был отпущен на свободу... Разбойник всегда возбуждает к себе сочувствие! Горе! Горе нам всем! Спаситель мира, спаси нас, мы погибаем!

Фрекен *(падает, у нее вид умирающей, звонит. Входит Бенгтсон)*. Ширмы! Скорее, я умираю.

Бенгтсон возвращается с ширмами, которые он раскрывает и ставит перед фрекен.

Студент. Освободитель близится! Привет тебе, бледная, кроткая! Спи, дивная, несчастная, целомудренная, неповинная в страданиях твоих, спи без снов, и когда ты снова проснешься... пусть тебя солнце приветствует,— солнце, которое не жжет, в доме без грязи, родня без позора, любовь непорочная... Ты, мудрый, кроткий Будда, что здесь сидишь и ждешь, когда из земли вырастет небо, дай нам терпения в испытании, воли, чистоту, чтобы надежду стыд миновал!

Начинает гудеть в струнах арфы, комната наполняется белым светом.

Я видел солнце.
Мне показалось, что я увидел Откровенье.
Все вознаграждаются по поступкам.
Покайся во всех своих прегрешениях.

---

* Сверх возможного *(лат.)*.

Ты лаской утешишь всех, кого обидел.
Бесстрашны те, кто никому не причинил зла.
Счастливы — безгрешные.

Ты, бедное, малое дитя, дитя этого мира ошибок, греха, страдания и смерти, мира вечных перемен, разочарований и боли! Пусть отец небесный будет милостив к тебе в твоем пути...

Комната исчезает; в глубине виден «Остров мертвых» Бёклина[4]; оттуда доносится чуть слышная, тихая, сладостно-скорбная музыка.

КОММЕНТАРИИ

А. Стриндберг

1. Эммануил Сведенборг (1688—1772) — шведский ученый естествоиспытатель, впоследствии — философ-мистик.
2. «Натуралистическая драма («Фрекен Юлия»)» — предисловие к драме А. Стриндберга «Фрекен Юлия», опубликованное в 1888 г., приобрело самостоятельное значение как манифест шведского натурализма. Основные положения этой работы оказали влияние на развитие натурализма и импрессионизма прежде всего в Скандинавии. Принципы создания новой драмы, изложенные в предисловии, получили общеевропейское признание.
3. Мать Юлии была неверна мужу.
4. Арнольд Бёклин — немецкий живописец второй половины XIX в.

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В литературе Дании в 1870-е гг. возникает «движение прорыва», в котором особо значительное место занимали радикально настроенные реалисты. Их возглавляли Г. Брандес, Г. Понтоппидан, Й. П. Якобсен.

Деятельность Георга Брандеса (псевдоним Георга Морица Коэна, 1842—1927) имела огромное литературное и политическое значение для всей Скандинавии. Радикальные взгляды молодого Брандеса складывались под влиянием философии Фейербаха, Гегеля, учения Стюарта Милля и Ипполита Тэна. В основном труде «Главные течения в европейской литературе XIX в.» (1872—1890) Брандес исследует литературные явления в связи с явлениями социальной действительности, с революционным и освободительным движением. Однако реализм в представлении Брандеса порой отождествляется с натурализмом, как это вообще свойственно теоретикам Скандинавии. Издававшийся им журнал «Девятнадцатый век» (1874—1877) объединял передовых писателей всей Скандинавии. В девяностые годы Брандес испытывал влияние декаданса, но его реакционные черты ему были чужды. Огромное воздействие на Брандеса оказала Октябрьская революция; с 1920-х гг. он снова переходит на позиции реализма.

Йенс Петер Якобсен (1847—1885) — демократ по убеждениям — выступил с реалистическими романами: историческим — «Фру Мария Груббе» (1876), резко противостоящим псевдоисторическим произведениям, которые были проникнуты религиозной моралью, и современным — «Нильс Люне» (1880), изображающим духовный мир интеллигенции; роман называли «библией атеизма». Методу Якобсена свойствен тончайший психологизм; его романам и новеллам («Могенс») присущи черты импрессионизма.

Наиболее значительное произведение Генрика Понтоппидана (1857—1943) — роман «История счастливчика Пера» (1898—1905) — глубоко психологично, исполнено высокого гуманизма и иронии. Писатель изображает трагический путь интеллигента. Читатель знакомится с напряженной идейной борьбой в Дании конца века. Прототипом одного из героев — журналиста Натана — считают Г. Брандеса. На рубеже веков Понтоппидан тоже не избежал влияния декаданса.

В 1880-е гг. начинается отход от реализма ряда писателей. Либерально настроенные прозаики и поэты выступают под флагами различных декадентских течений. Идеологом и основоположником эстетики экзистенциализма стал датский философ Сёрен Кьеркегор (1812—1855).

В конце века в литературу входит группа писателей, резко противостоящих декадансу. В произведениях художников, вышедших из среды простого народа, народ предстает в своем подлинном облике, а жизнь — в напряженных социальных столкновениях. Среди них выдающееся место занял Мартин Андерсен-Нексе.

МАРТИН АНДЕРСЕН-НЕКСЕ

(1869—1954)

Мартин Андерсен-Нексе родился в Копенгагене, в квартале бедноты, в семье рабочего каменотеса. Название городка Нексе, где он в юности учился в школе для бедных, в сапожной мастерской, у каменотеса, а затем в высшей народной школе, стало его псевдонимом. Знакомство с немецким рабочим движением и деятельностью Интернационала помогло юноше избавиться от либеральных иллюзий мирного разрешения социальных противоречий. Первые рассказы и стихи Нексе (сборник новелл «Тени», 1898) рисуют не только тяготы жизни бедноты, но и свидетельствуют об активном отношении автора к жизни. Раннее творчество Нексе носит отпечаток натурализма. В реалистических сборниках начала XX в. («Кротовьи кочки», 1900; «Гимн из бездны», 1908, и др.) писатель изображает типичные явления эпохи, классовое расслоение и классовую борьбу. Огромным было влияние на Нексе поездки в революционный Петербург и Кронштадт в 1907 г. Самым значительным произведением раннего Андерсена-Нексе стал роман «Пелле-Завоеватель» (1906—1910). В этом произведении изображение жизненного пути Пелле, мальчика из деревни, непосредственно связано с реальными историческими событиями в Дании, с ростом народного самосознания, с формированием идеи революционной борьбы, как единственно верно указывающей путь к освобождению. Тесная связь с революционно настроенными слоями общества Дании, события Октябрьской революции в России подготовили в дальнейшем переход Нексе на позиции социалистического реализма.

СТЕНЫ[1]

Он мог бы поселиться в самом городе, держать подмастерьев и учеников и открыть лавочку для продажи готовой обуви — ничто не помешало бы ему. Он был человек работящий и деньжонок, хотя бы несколько сот крон, смог бы раздобыть, чтобы пустить всю эту машину в ход. В худшем случае фабрикант всегда даст на обзаведение, если запродаться ему со всеми потрохами.

Но Бланк не хотел продаваться никому и ничему. Он любил простор и свободу, а потому и поселился в одном из двухэтажных домиков с мансардой, которые обычно встречаются на окраине, образующей постепенный переход от полей деревни к улицам большого города.

С высоты своего чердака он мог во время работы окидывать взором всю окрестность: сначала несколько безотрадных глинистых бугров, ивы, роняющие слезы в тумане и дающие приют взъерошенным птицам, а дальше — настоящие поля, где сеяли хлеб. Бланк знал, что еще дальше расстилались роскошные леса с озерами и цветами на полянах, но он не был мечтателем и до-

вольствовался тем, что находилось у него перед глазами,— это был настоящий деревенский вид.

«Боже мой! Только-то и всего?» — говорили приятели, которых он иногда приводил к себе полюбоваться великолепным видом. В таких случаях Бланк угрюмо молчал. Он не умел защищать свои сокровища; не рассудком, а сердцем, вместе с дыханием впивал он здесь в себя радость бытия. И впредь он уже старался избегать этих людей и держался от них в стороне: если они приходят только затем, чтобы омрачать лучшую его усладу, так ему и вовсе их не нужно.

Мало-помалу он отдалился от всех, ни с кем больше не водил знакомства. Он стал нелюдим и подозрителен, полагая, что этим охраняет свое достояние. Случалось, что люди, приносившие Бланку работу, говорили, что им нравится простор, окружающий его, но он не отзывался на похвалы, а торопился приступить к делу и, покончив с ним, спешил выпроводить посетителей. Он не говорил с людьми ни о чем другом, кроме своей работы: самый обычный разговор ведь мог рано или поздно коснуться того, что составляло *его тайну*. Вот отчего в присутствии других людей в его глазах мелькали тревожные искорки, вот отчего он несколько демонстративно устроил свою мастерскую так, что чужому невозможно было подойти к окну.

Когда же Бланк оставался один, он наслаждался безмятежным покоем; одиночество никогда его не угнетало. Он преисполнялся сознанием, что обрел единственное, настоящее сокровище, больше ему ничего и не нужно было. Он не рассуждал, но душа его насыщалась чудесными разнообразными впечатлениями от высокого неба, от этой бесконечной изменчивости бегущих мимо облаков. А надо всем полновластно царило солнце, огромное сердце вселенной.

Большую часть года сапожник держал свои окна открытыми, и в ясную солнечную погоду его веселый свист раздавался в воздухе, слышался над растрескавшимися глинистыми буграми. Бланк распевал и свистел, как в бреду, как хмельной, заливался оглушительными трелями восторженно, словно комнатная птица, когда ее в клетке вывешивают за окошко на солнце.

Однажды осенью начали копать землю как раз перед его окнами. Бланк с любопытством поглядывал на работу с высоты своего чердака. Он жил вольной птицей, и было что-то птичье в его манере вытягивать шею и поглядывать на рабочих. Тревоги он не чувствовал: просто ландшафт немножко изменился, открывая новые стороны,— все на радость ему.

Зимою он с удовольствием смотрел, как детвора квартала возилась в замерзшей яме; а весной явились рабочие и принялись строить дом. Презабавно было наблюдать! Никто так внимательно, как Бланк, не следил за ходом работ с самого начала до конца. Попробуй-ка кто-нибудь сунуться сюда! А как они там

карабкаются, возятся, словно муравьи в муравейнике! И как это столько пар разных рук могут слепить что-то цельное,— это удивляло его больше всего.

Работа подвигалась изо дня в день, и перед глазами Бланка на расстоянии каких-нибудь нескольких метров вырастала огромная стена, постепенно заслоняя ландшафт. В один прекрасный день скрылась за стеною верхушка последней ивы, и Бланк задумался: сколько неба вообще ему оставят?

Каменная стена не отражала звуков, и Бланк перестал распевать, лишь иногда насвистывал, чтобы разогнать скуку. Но по мере того как время шло, однотонная серая поверхность стены стала расцвечиваться пятнами сырости и плесени; по ней ползали, оживляя ее, крупные мухи, суетливые мокрицы и юркие сороконожки. Как только Бланк вставал утром с постели, он окидывал взглядом стену, по тону и характеру пятен определяя, каков будет день. В нескольких шагах влево вздымалась вторая стена той же высоты, с тремя оцинкованными мусорными ящиками внизу. Только высунувшись из окна до половины и запрокинув голову, Бланк мог увидеть небо.

Часто проделывать это было затруднительно, да и ни к чему. Дальше вправо между стенами все-таки оставалась узкая щель, в которой вмещалось все: небо в самом верху, затем несколько ветвей липы, торчавших из-за каменных громад, узенький отрезок ландшафта, вытянувшийся вверх, и, наконец, крохотный кусок дороги, где было непрерывное движение, виднелся поперек самого дна щели. Бланк не мог видеть этого, сидя на стуле, но все отражалось в приделанном к косяку его окна осколке зеркала.

Да, Бланк преуютно устроился с этим осколком, который отражал клочок вольной природы. Стоило лишь поднять голову от работы, чтобы приобщиться ко всему — к солнцу, к дождю, к нивам. И через несколько лет он даже забыл совсем, что здесь когда-то находилось что-либо иное, кроме этого серого, испещренного сыростью брандмауэра.

В то время, когда он только что поселился здесь, на углу той же улицы проживал небогатый торговец льном; он-то и занялся разбивкой квартала на участки и застройкой их. Теперь торговец стал толстым и упитанным, и его величали коммерсантом. Сапожник Бланк не интересовался подробностями дела, он знал только, что коммерсант заслоняет ему вид, и приписывал это солидной комплекции строителя.

Он смотрел на дело очень просто.

Коммерсант был человек добродушный, покладистый хозяин, обходительный с простыми людьми; по воскресеньям он играл со своими детьми, ползая на четвереньках по ковру. Но у него был серьезный недостаток — он все больше и больше разбухал и заслонял собою все.

Сапожнику Бланку показалось, что это вполне понятное и есте-

ственное явление. Встречая хозяина этих домов, он всегда обращал внимание на его толщину и с тревогой отмечал про себя, что тот не перестает разбухать. В этом Бланк чувствовал угрозу себе, самой жизни своей,— как будто коммерсант, увеличиваясь в размерах, грозил совсем лишить Бланка воздуха и света.

И вот как-то весною роковое предчувствие сбылось. Коммерсант уже больше не умещался в старых рамках: выросла стена нового господского дома, окончательно заслонившая все. Последний кусок земного пространства исчез из вида; в зеркальном осколке отражались лишь пять кухонных окошек — одно за другим. Но дом имел ту особенность, что выросшая против Бланка стена ловила утреннее солнце и отражала его в зеркальце. Угадывал Бланк и расположение пяти окошек в каморках служанок, когда одно из этих окошек распахивалось так широко, что створка выступала из-за края брандмауэра. Показывалась тогда голая округлая рука и ловила створку, сверкая в зеркальце столь ослепительно, что могла бы сойти и за солнечный луч.

Но в конечном счете и осколок зеркала оказался излишним: однажды он свалился, да так и остался лежать на земле,— Бланк в нем не нуждался больше. Он постиг причину, благодаря которой выросли стены, и уже не утруждал больше своих глаз — ему все стало ясным.

Теперь он знал даже гораздо больше прежнего и быстрее разбирался во всем. Когда над тремя мусорными ящиками вились тучами мошки, образуя три серых подвижных облачка, он знал, что стоит безветрие.

Из-за сырой стены он нажил себе ревматизм, и в точности знал по себе, когда верный спутник ревматизма, северный ветер, изволит разгуляться. А когда к Бланку от трех мусорных ящиков доносилось зловоние, он знал, что сейчас жаркое лето; и сапожник радовался — он вспоминал о солнце. Примет у Бланка накопилось достаточно, и, наконец, их стало столько, что для него наступило постоянное лето: он нашел себе прибежище в стране фантазии и мог по волшебству в любую минуту вызвать солнце.

Бланк никогда больше не свистел — не было потребности. Он особенно стал ценить тишину и молча склонялся над работой с каким-то тупым, настороженным выражением лица. Перед его взором из пустоты возникали новые миры, так что он ничего больше не желал. Все предметы внешнего мира казались ему изуродованными — голая стена ослабила его зрение. Люди, видевшие выражение его глаз, думали, что Бланк помешанный, и избегали его. У него была какая-то особая зоркость, благодаря которой он знал все.

Постепенно он отказался от многого, что поддерживает дух других. Он не требовал ничего для себя лично, воображая, что у него имеется все, но других людей очень жалел. «Замурованы,—

говорил он себе, печально покачивая головой.— Солнце никогда не может проникнуть к ним». Ему совсем не приходило на ум, что он сам в таком же положении. Он отбросил от себя все желания и потребности, оставив себе в удел лишь единственное чувство — теплое участие ко всем, страдающим от тени громоздких стен. Один только он видел, откуда идет зло; вот почему все люди считали его безумцем,— он знал это. Другие думали, что это стены во всем виноваты, и проклинали их. Но Бланк знал тайну, он один! Поэтому и улыбался так загадочно.

Когда эта тайна и жалость к людям слишком донимали его, он оставлял работу и сидел, вертя в руках стальное точило. С ним было связано старое поверье, оно защищало и оберегало стольких его предшественников-сапожников; повернутый надлежащим образом, заостренный конец точила отвращал от дома беду и притягивал к нему счастье. Сам Бланк в это не верил и вертел в руках точило совсем машинально. Томясь, он принимался оттачивать острие, и с течением времени это стало единственным занятием, которое успокаивало его душевную тревогу. Сам он смотрел на это, как на бесполезную трату времени, и сердито швырял точило, когда оно попадалось ему под руку. Но отстать от своей привычки не мог.

Однажды Бланку, как и другим жильцам старого домишка, отказали от квартиры. Домишко был совсем затерт огромными зданиями, и его собирались снести, чтобы освободить место для современной постройки.

Странно, что мысль об этом никогда не приходила Бланку в голову. Если бы, проснувшись утром, он увидел, что стены, заслонявшие ему свет, ушли опять в землю, это ничуть не удивило бы его, он счел бы такое явление нормальным и целесообразным. Но то, что люди захотели снести его лачугу ради постройки на ее месте огромного дома, этого он никак не мог взять в толк. Это значило бы взорвать на воздух весь существующий мир, чтобы дать место новым выдумкам; значило бы опрокинуть все представления и понятия.

Но Бланк все-таки догадался, что за этим скрывается: коммерсант так разбух, что уже не только заслоняет людям свет, но прямо сметает их с дороги, чтобы расчистить место для себя.

Бланк надел свой праздничный костюм, сунул заостренное точило за пазуху, перешел улицу и позвонил к коммерсанту. В последнее время в глазах у Бланка появилась какая-то странная тревога, пугавшая людей.

— Это пришел полоумный сапожник,— доложила горничная хозяину.

Коммерсант сам выкатился в переднюю и удивленно уставился на посетителя.

— Я насчет отказа от квартиры,— пробормотал Бланк, выступая вперед.

— А вам, черт возьми, какое дело? Или вы полагаете, что я не имею права по закону?

— Нет, но... ты слишком раздулся... ты все раздуваешься и отнимаешь воздух у других. Вот я проткну тебя... чтобы воздух из тебя вышел,— отрывисто проговорил Бланк и ткнул толстяка шилом в живот.

Сапожника Бланка посадили в тюрьму, но он вел себя так странно, что трудно было рассчитывать на его выздоровление. Отождествлять стену с толстым коммерсантом мог только помешанный; такого человека нельзя считать существом разумным и нельзя распространять на него общественные блага. Его скоро перевели в больницу для умалишенных.

Там он сидит до сих пор и думает, что взорвал стену своим точилом. Он проник в глубь вещей, видит великую связь явлений и не отвлекается ненужными мелочами. Поэтому его и продолжают держать взаперти.

Иногда у Бланка наступает просветление и он совершенно здраво рассуждает. Тогда заговаривают о том, чтобы вернуть его обществу. Но, к счастью, он вдруг спрашивает: попадают ли теперь лучи солнца в старую лачугу или ему нужно еще раз выпустить из коммерсанта дух?

КОММЕНТАРИЙ

М. Андерсен-Нексе

1. Рассказ «Стены» (1907) сочетает в себе особенности творческого метода начинающего Нексе — точное воспроизведение среды — с изображением протеста народа, которое стало свойственно писателю в начале XX в.

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Польская литература рубежа XIX—XX вв. представлена значительными именами прозаиков, поэтов и драматургов. Важным событием в истории страны было польское восстание 1863 г., подавленное царизмом. После 1863 г. в польской литературе основным направлением становится критический реализм. Он развивается под сильным воздействием идей позитивизма, бывшего, как известно, философской основой натурализма. Одной из главных в литературе является тема бедственного положения польских и белорусских крестьян, тяжелого сельского труда, власти земли. Для многих писателей позитивная программа преобразования страны сводилась к призыву трудиться на земле, «работать у основ».

Идеи обращения к крестьянскому труду развивает публицист и писатель А. Свентоховский. Острые социальные темы ставятся в поэтических произведениях М. Конопницкой (1842—1910): стихотворение о нищете крестьян и городской бедноты, поэма о судьбах польских эмигрантов «Пан Бальцер в Бразилии». Широкая картина жизни польских усадеб и крестьянских дворов создана Э. Ожешко (1841—1910) в романе «Над Неманом» (1887), где интерес к экономическим проблемам сочетается с прославлением труда как основной сферы проявления возможностей человеческой личности. О вытеснении польских крестьян с их земель немецкими колонизаторами пишет Б. Прус (1847—1912) в повести «Форпост» (1885). Теме деревни и зреющего крестьянского бунта посвящен роман В. С. Реймонта (1867—1925) «Мужики» (1909). Как автор новелл о жизни крестьян и эмигрантов начал свой творческий путь Г. Сенкевич (1846—1916), позднее завоевавший известность своими историческими романами (трилогия о рыцарско-шляхетской Польше XVII в.— «Огнем и мечом», 1884; «Потоп», 1886; «Пан Володыевский», 1888; «Крестоносцы», 1900; «Камо грядеши», 1896). В психологическом романе «Без догмата» (1890) Г. Сенкевич правдиво передал историю деградации личности своего современника под влиянием декадентских настроений.

В конце XIX в. в польской литературе развиваются натуралистические тенденции, публикуются романы из жизни рабочих А.Грушецкого «Кроты» (1897), «Доменщик» (1898); романы Г. Запольской «Каська Кариатида» (1887), «Сезонная любовь» (1904). Теоретиками модернизма выступили З. Пшесмыцкий и С. Пшибышевский, проповедовавшие индивидуализм и независимость искусства.

Значительными явлениями в поэзии рубежа веков были стихи М. Конопницкой, Ф. Новицкого (1864—1935), А. Немоевского (1864—1921), сильные своим гражданским звучанием, лирика С. Стаффа (1878—1957) и Б. Лесьмяна (1877—1937), жизнеутверждающие мотивы которой противостоят пессимизму модернистов. Польские поэты обращаются в основном к философской, любовной, пейзажной лирике. В драматургии выделяется имя С. Выспянского (1869—1907), обратившегося к темам национальной борьбы и распада буржуазного общества. В его пьесах психологизм сочетается со стремлением к монументальным обобщениям, он смело использует символику и фантастику («Легенда», 1897; «Варшавянка», 1898; «Свадьба», 1901, и др.).

После 1905 г. в литературе важное место заняли темы революции, жертвенного подвига, социальных исканий интеллигенции, поисков путей переустройства общества. К этим проблемам обращается С. Жеромский (1864—1925) в романах «История греха» (1908), «Краса жизни» (1912). Большую известность завоевали и более ранние романы этого крупного писателя-реалиста («Бездомные», 1910; «Пепел», 1903). В творчестве С. Жеромского интерес к истории польского народа, борьбе за национальную независимость («Пепел») сочетается с пристальным вниманием к психологии, к социально-нравственным исканиям современников.

БОЛЕСЛАВ ПРУС
(1847—1912)

Болеслав Прус — выдающийся мастер польской реалистической прозы, романист, новеллист и публицист. Сын разорившегося помещика, участник польского восстания 1863 г., Б. Прус сменил несколько профессий, прежде чем стать писателем. Он зарабатывал на жизнь частными уроками, был рабочим, служил в конторе. Литературную деятельность начал как журналист, сотрудничал в газетах, юмористических журналах. Суровая жизненная школа обогатила его глубоким знанием действительности, ее противоречий, социальных контрастов. В творчестве Б. Пруса получили развитие и художественное воплощение идеи позитивизма, призыв трудиться на «общую пользу» без различия сословий и классов, теория «малых дел», направленных на общее благополучие страны. Однако в целом реалистическое творчество писателя развивалось во внутренней борьбе с позитивизмом. Б. Прус создал правдивые картины жизни современной ему Польши, обнажил классовые противоречия, первым в польской литературе обратился к теме жизни и труда рабочих, отразил процесс разложения шляхты, приход к власти буржуазных предпринимателей, развитие капитализма в стране, губительное воздействие буржуазных порядков на мораль и нравы. Свои симпатии писатель отдавал простым труженикам, находя в их среде примеры истинной человечности и высокой нравственности. Реформистско-просветительские иллюзии писателя переплетаются с демократизмом и уверенностью в том, что судьба и благополучие государства зависят от благополучия и счастья народа. По своим эстетическим взглядам Б. Прус был убежденным реалистом. Он ратовал за искусство, правдиво отражающее жизнь, имеющее общественное назначение и обращенное к широким массам. Он считал необходимым для писателя изучать действительность и освещать актуальные для его эпохи проблемы.

Среди богатого литературного наследия Б. Пруса наибольшую известность имеют его повесть «Форпост» (1885), посвященная теме борьбы польского крестьянства с немецкой колонизацией, и роман «Кукла» (1889), представляющий собой широкое полотно жизни польского буржуазного общества, психологически верное и точное изображение представителей различных слоев его. «Кукла» — один из наиболее выдающихся социально-пси-

хологических романов в польской литературе 80—90-х гг. Значительный интерес представляет исторический роман «Фараон» (1896), посвященный жизни Египта XIII в., но решающий проблемы современности. Б. Прус — мастер новеллы. Приводимое ниже произведение Б. Пруса дает представление о художественном воплощении позитивистских идей в реалистическом творчестве писателя. В форме «малого» жанра синтезированы характерные для писателя искания.

НА КАНИКУЛАХ[1]

Вечером, по обыкновению, зашел ко мне мой старый университетский товарищ. Мы оба жили в деревне, в нескольких верстах друг от друга, и встречались почти ежедневно. Он был красивый блондин, и задумчиво-нежное выражение его глаз кружило голову не одной женщине. Меня привлекали в нем невозмутимое спокойствие и трезвый ум.

В тот день я заметил, что ему как-то не по себе: он не поднимал глаз и нервно ударял себя хлыстом по ногам. Я не считал удобным спрашивать о причине его очевидного волнения, но вскоре он сам заговорил:

— Ты знаешь, со мной сегодня произошел глупейший случай.

Я удивился: было почти невероятно, чтобы «глупейший случай» произошел с таким уравновешенным человеком.

— Сегодня утром,— продолжал он,— у нас в деревне вспыхнул пожар. Сгорела хата...

— А ты, чего доброго, бросился в огонь? — прервал я его чуть насмешливым тоном.

Он пожал плечами и, как мне показалось, слегка покраснел; впрочем, может быть, это луч заходящего солнца осветил его лицо.

— Загорелась,— сказал он помолчав,— пенька на чердаке, а несколько минут спустя и крыша. Я в это время читал Сэя, очень интересную главу, но при виде клубов черного дыма и языков пламени, выползавших из щелей возле трубы, мною овладело обывательское любопытство, и я потащился туда. Все население было в поле, потому я застал там лишь нескольких человек: двух горестно причитавших баб, жену органиста, пытавшуюся предотвратить пожар с помощью образа святого Флориана, и мужика, который раздумывал, держа в руках пустое ведро. От них я узнал, что хата заперта, а хозяин с женой ушли в поле.

«Вот она, наша система строительства,— подумал я,— дом пылает, как будто он заряжен порохом...»

Действительно, в несколько минут вся крыша была объята пламенем; дым ел глаза, а огонь так обжигал, что я попятился, опасаясь, как бы не загорелся мой китель.

Тем временем сбежались люди с баграми, топорами и водой; одни стали выламывать плетень, хотя ему ничего не угрожало, другие принялись лить воду из ведер, но так, что, не задев огня,

облили всю толпу, а одну бабу даже повалили на землю. Я не давал никаких советов, видя, что огонь не угрожает другим постройкам; спасти же эту хату было уже невозможно.

Вдруг раздался крик:

— Там ребенок, маленький Стась!

— Где? — спросил кто-то.

— В хате... спит в лохани у окна. Да выбейте стекло, еще живым вытащите его!

Никто, однако, не двинулся с места.

Солома на крыше догорела, а стропила пламенели, как раскаленная проволока. Признаюсь, когда я это услышал, у меня необычно дрогнуло сердце.

«Если никто не пойдет,— подумал я,— тогда пойду я. На спасение ребенка понадобится полминуты. Времени больше, чем достаточно, но какая адская жара!..»

— Ну же, пошевеливайтесь! — кричали бабы.— Ах вы собачьи души, а еще мужики!..

— Лезь сама в огонь, раз ты такая умная! — огрызнулся кто-то в толпе. Тут верная смерть, а дитя слабое, как цыпленок, все равно уже задохлось...

«Хорош! — подумал я.— Никто не идет, а я все еще колеблюсь!» — «Хотя,— шепнул мне здравый смысл,— какой черт толкает тебя на эту бессмысленную авантюру? Откуда ж тебе знать, где там лежит ребенок? Может, он вывалился из лохани?»

Балки уже обуглились и, потрескивая, начали прогибаться.

«Нужно же, в конце концов, проникнуть туда,— думал я,— каждая секунда дорога. Нельзя, чтобы ребенок сгорел, как червяк».— «А если он уже мертв?..— отозвался здравый смысл,— тогда даже китель жалко».

Издали донесся отчаянный женский вопль:

— Спасите ребенка!

— Держите ее! — кричали возле хаты.— Кинется баба в огонь и погибнет...

В толпе послышалась какая-то возня и тот же вопль:

— Пустите меня! Там мой ребенок!..

Не вытерпев, я бросился вперед. Меня сразу обдало жаром и дымом, крыша затрещала так, будто ее разламывали на части, труба развалилась и посыпались кирпичи. Я почувствовал, что у меня тлеют волосы и, обозлившись, отпрянул.

«Что за глупая сентиментальность! — рассуждал я.— Ради горсточки человеческого пепла превратиться в пугало... Еще скажут, что я хотел дешевой ценой прослыть героем...»

Вдруг меня толкнула какая-то молодая девушка, бежавшая к хате. Послышался звон выбитых стекол, а когда внезапный порыв ветра развеял завесу дыма, я увидел ее: припав к подоконнику, она перегнулась всем телом в избу, так что видны были ее немытые ноги.

— Что ты делаешь, сумасшедшая? — крикнул я.— Там уже труп, а не ребенок!..

— Ягна!.. Вернись! — звали из толпы.

Провалился накат, искры взметнулись в небо. Девушка исчезла в дыму. А у меня потемнело в глазах.

— Ягна!..— повторил тот же плачущий голос.

— Сейчас!.. Сейчас!..— ответила девушка, пробегая мимо меня обратно.

Она с трудом тащила на руках мальчика, который проснулся и орал благим матом.

— Стало быть, ребенок жив? — спросил я.

— Здоровехонек!..

— А девушка?.. Это его сестра?..

— Какое! — отвечал мой друг.— Совсем чужая; даже работает у других хозяев; да ей самой-то не больше пятнадцати лет!

— И ничего с нею не случилось?..

— Платок прожгла и немножко волосы опалила. По пути сюда я видел ее: она чистила картофель в сенях и, фальшивя, мурлыкала под нос какую-то песенку. Я хотел выразить ей мое восхищение, но, когда подумал об ее безудержном порыве и своей рассудительной сдержанности при виде чужого несчастья, меня охватил такой стыд, что я не посмел сказать ей ни слова... Уж мы такие...— прибавил он и умолк, срезая хлыстом стебли трав, растущих вдоль дороги.

На небе показались звезды, свежий ветерок принес с пруда кваканье лягушек и попискивание водяных птиц, готовившихся ко сну. Обычно в эту пору мы вместе мечтали о будущем и строили разнообразные планы, но на этот раз ни один из нас не раскрыл рта. Зато мне показалось, что кусты вокруг нас шепчут: «Уж вы такие!..»

ЭЛИЗА ОЖЕШКО

(1841—1910)

Элиза Ожешко вступила в литературу в 60-е гг. Ее творчество связано с развитием реализма в польской литературе. Взгляды писательницы, ее демократические симпатии сложились под влиянием событий польского восстания 1863 г. Дочь помещика, Э. Ожешко на всем протяжении своего творчества критически относилась к польской шляхте, с глубоким сочувствием писала о тяжелом и бесправном положении польского и белорусского крестьянства. Э. Ожешко обратилась к жанру социально-бытового романа; она много сделала для развития реалистического рассказа и повести. Реализм писательницы развивался под знаком воздействия позитивистских идей. Многие из ее произведений отличаются дидактизмом, представляют собой так называемые «романы с тезисом». Тематика повестей и романов Э. Ожешко отличается социальной остротой. Она одной из первых в польской литературе выдвинула проблему женской эмансипации, защищала право женщины на место в обществе («Последняя любовь», 1867; «Марта»,

1873, и др.), создала правдивые и сильные произведения о жизни городской бедноты (сб. рассказов «Из разных сфер», 1882), смело обнажала социальные контрасты богатства и нищеты (повесть «Сильвер-могильщик», 1880, и др.), осуждала буржуазное хищничество (роман «Аргонавты», 1899). Вместе с тем она не поддерживала распространение социалистических идей, являясь сторонницей либерально-реформистской деятельности. Широкую известность получили такие произведения Ожешко, как «Низины» (1884), «Дзюрдзи» (1885), «Хам» (1888). Лучшая вещь Э. Ожешко — роман «Над Неманом» (1887), представляющий широкую панораму жизни и социально-экономических отношений польской аристократии и крестьянства, прославляющий труд как высший смысл бытия.

Включенный в хрестоматию рассказ «В голодные годы» (1866) — раннее произведение Э. Ожешко; поставленная в нем тема и пути ее решения характерны для писательницы.

В ГОЛОДНЫЕ ГОДЫ

Послушайте, прекрасные господа и дамы, я расскажу вам коротенькую историю.

Приходилось ли вам когда-либо, с блистательной вашей высоты, бросить взгляд на самые низы, проникнуть в глубь тех темных, обездоленных, лишенных всего прекрасного слоев общества, чей удел — тяжкий труд. Видели ли вы, какие страдания клокочут там на самом дне, какие муки раздирают изнутри эту — мутную в вашем представлении — живую человеческую волну?

О прекрасные господа и дамы, вы всегда думали, что в этих грубых, неприглядных низах одна только грязь и тупость; чего же ради туда заглядывать? Поистине так; если вы не хотите омрачать свое сияющее радостью лицо, не приближайтесь к народу; идите лучше в залитые ярким светом люстр благоухающие гостиные, веселитесь там и танцуйте. Но если среди вас есть сердца, которым дорога не блестящая внешность, а самая сущность человеческая, если есть умы, которые хотели бы исследовать причины общественных бедствий, то пусть присмотрятся они к жизни миллионов, тяжелой, бесцветной жизни,— ведь более удачливые люди редко судят о ней правильно; гораздо чаще они чернят и оплевывают ее. Там ваши сердца найдут жизненную драму и цель любви, а умы приобретут знания, побуждающие их стремиться к прогрессу, такому прогрессу, который приблизит счастье не для одиночек, не для избранных, а для огромного большинства.

Моя история будет очень короткой. Это одна из миллион раз повторяющихся на земле драм, которые разыгрываются среди бедной и темной части человечества, а затем исчезают, не оставляя и следа. Весть о ней дошла до меня, и я с удивлением задумалась над тем, что до сих пор еще на божьем свете происходят такие драмы.

Итак, прекрасные, просвещенные господа и дамы, послушайте историю о страданиях людей бедных и темных.

Удивительно печальными были годы 1854, 55-й и 56-й. Голод, страшный голод адскими муками терзал грудь народа; тысячи

людей, труду которых страна обязана и хлебом насущным и праздничным изобилием, погибали голодной смертью.

Горестный, тяжкий, отчаянный стон исторгался из груди народа: «Хлеба! хлеба!» — эхом отозвался он в небесах и поплыл по земле. Небо послало сильнейший зной летом и обильнейшие дожди весной; рожь гнила в долинах, горела на холмах. Процветающая братия веселилась, а народ из последних сил взывал: «Хлеба! хлеба!»

В который из упомянутых выше трех лет — не знаю, в какой местности — не скажу, стояла белая, красивая господская усадьба. Большими, чистыми окнами дом как-то светло глядел на мир, по крыльцу вились вьюнки, а вокруг росла ровно подстриженная трава, усеянная маргаритками и ландышами. За воротами расстилались обширные поля и луга, пестрые, как ковры. Через луга бежала речка — узкая, но глубокая и быстрая; за речкой к поросшему можжевельником холму притулилась серая, убогая деревушка. Несколько высоких крестов виднелось за низкими хатами, а неподалеку, сверкая белизной коры, тихонько шумела березовая роща, словно хотелось ей грустной песенкой своей листвы убаюкать бледных деревенских ребятишек.

В усадьбе жил молодой, богатый пан; он недавно женился, кажется, где-то в большом городе. Пан был добрый — не обижал людей, не бил их, не ругал, но и не знался с ними; да в этом и не было нужды, ведь у пана были на то экономы. К тому же о чем бы он стал разговаривать с темным народом? Пан постоянно читал книжки, но кто угадает, много ли хорошего он в них вычитал, если не смог по ним научиться братской любви! <...> Часто приезжали гости; пан радушно выходил им навстречу, мужчин целовал, дамам кланялся, приглашал их в красивые залы, и не раз поздней ночью из широких окон белого дома доносились оживленные голоса, веселый смех и прекрасная музыка.

У пани личико было белое, как лепесток лилии, алые губки, большие черные глаза; ручки — крошечные, а осанка царственная. Она была добрая, потому что никого не бранила и не обижала, но мужиков не терпела. Неприятен ей был запах сермяги и звук грубой народной речи. В родительском доме она крестьян никогда не видела и всегда слышала от отца, что они лентяи и воры, а от матери — что с простонародьем водиться не следует. Впрочем, к чему ей было знаться с мужичьем? Разве мало у нее знакомых прекрасных дам и господ? Пани постоянно играла на рояле, но кто угадает, какими звуками наполняла музыка ее сердце, если не наполнила его звуками братской любви!..

В деревушке жило тридцать крестьянских семейств, и над ними властвовал... страшный, безжалостный голод.

Одна из хаток этой деревушки стояла несколько поодаль, окруженная деревьями; она казалась какой-то особенно чистой и приветливой, хоть была низкая и серая. Это была хата Шимона Хар-

вара, прежде богатого хозяина. И в самом деле, Шимон был когда-то богат — имел двух лошадей, пару волов, и хлеба ему обычно на весь год хватало, а чего же больше крестьянину нужно? Но пришли неурожайные годы, и оказалось, что богатство Харвара не было бездонным. Продал он одну лошадку, потом другую, один вол сдох, а там и ржи не стало. Работал Харвар и водки не пил, но не помогли ни трудолюбие, ни трезвость; донимал голод. Осенью в хате Харвара пекли хлеб из ячменя, зимой из мякины, а на весну и мякины не хватило... начали есть траву. Харвар плакал и вытирал слезы рукавом рваной сермяги. Пошел в усадьбу просить хлеба; в усадьбе дали ему гарнец ржи на неделю; разве мало для мужика? Для Харвара оказалось мало, потому что у него была жена и дети. В понедельник и во вторник ели в хате болтушку из господской ржи, а потом снова варили и ели траву. Харвар плакал, потому что у него была жена и дети.

А детей у Харвара было четверо. Самый младший либо спал, либо кричал в колыбели, сплетенной из ивовых прутьев и висевшей на толстых веревках в углу хаты; второй ползал по земле, а чаще всего сидел вместе с кошкой под лавкой; третья — девочка-подросток, днем присматривала за младшими детьми, а по вечерам дремала, свернувшись на печке; четвертой и самой старшей дочке Харвара, Ганке, было лет пятнадцать. Она слыла красивейшей девушкой в деревне. Высокая и тонкая, словно загляделась на березку в роще, когда росла; глаза — голубые, как незабудки, и взгляд какой-то такой милый, что хочешь не хочешь, а полюбишь девушку; густые светлые косы либо обвивали ее загорелый, но гладкий и чистый лоб, либо, распущенные, ниспадали до пояса из-под белого платочка.

Когда Харвар еще не знал бедности и в его хате ели не траву, а хлеб, Ганка, бывало, нарядится в красный корсажик, повяжет бусы на шею, в светлые волосы вплетет пунцовую ленточку, и парни со всей деревушки глаз от нее отвести не могут, хоть была она еще слишком молода, чтобы сватов к ней засылать.

А среди деревенских парней самые нежные и самые пламенные взгляды кидал на Ганку восемнадцатилетний Василек Хмара. Молодец-молодцом. Трезвым и дельным вырос он работником. Честный, рассудительный — по глазам видно; лицо румяное, так и пышет здоровьем. Ганка давно знала Василька. В детстве они вместе пасли стада; потом, когда она начала матери помогать по хозяйству и бегала по воду к колодцу, там всегда оказывался Василек; он отнимал у нее ведерко, набирал воды и нес до хаты, а она шла рядом, и они разговаривали и смеялись так весело и громко, что даже соседки выглядывали из-за плетней.

Когда они вместе работали в усадьбе, Василек всегда помогал Ганке, а возвращаясь домой, просил ее, чтобы она ему за это спела песенку; Ганка пела, а парень смотрел на нее горящими глазами. И девушке хорошо было с веселым и рассудительным Васильком.

С ним, бывало, охотнее она идет на барщину и матери его ниже, чем другим женщинам, поклонится, а если долго с ним не видится, то глядит на дорогу, которая ведет в деревушку, пока синие глаза слезами не затуманятся, и на сердечке как-то печально становится, что и божий свет не мил.

Могучая сила, которая, кажется, и в салонах и в деревушках одинаково именуется любовью, взаимно притягивала двух чистых и юных детей природы и народа.

Однажды — еще в те времена, когда в Харваровой хате водился хлеб, а Ганке было лет четырнадцать,— пропала у Харвара овечка и на розыски послали Ганку. Девушка долго бродила по полю, солнышко уже близилось к закату, когда встретила она Василька. Они вместе стали искать, далеко от деревни нашли овечку, и, гоня ее перед собой, медленно возвращались домой. Вечер был тихий, ласковый, один из последних летних вечеров; шумела березовая рощица, вдалеке парни играли на свирелях, и как-то так красиво и вместе с тем печально было на божьем свете... Грусть охватила Ганку и Василька... Они шли молча.

— Ганка,— сказал, наконец, Василек, подняв голову и глядя на нее.— Никто к тебе сватов не засылал?

— А кто же? —прошептала в ответ зарумянившаяся Ганка.— Нет. Никто не засылал.

— А если бы кто-нибудь заслал сватов? — спросил Василек, глядя то в землю, то на девушку.

— Ну и что же,—ответила она.— Я попросила бы матушку, чтобы она их не приняла.

— Почему ты попросила бы матушку, чтобы она их не приняла?

Девушка не ответила, только опустила глаза.

— А если бы я к тебе сватов заслал? — снова спросил Василек.

— Уж вы скажете, Василек! — прошептала, вся зардевшись, Ганка.

— А если бы я заслал,— настаивал парень,— ну, что же, скажите, вы тоже попросили бы матушку, чтобы она их не приняла?

— Я попросила бы, чтобы она приняла их,— сказала Ганка и закрыла лицо рукой.

Они стояли тогда у опушки березовой рощи; ласково шумел ветер, грустно играли свирели, небо было ясное. Счастливый, влюбленный Василек обнял смущенную Ганку и в первый раз жарко поцеловал ее.

Ганка и Василек крепко любили друг друга. Их родители знали об этом и с одобрением относились к чувству детей, но справить свадьбу не имели возможности; отложили, стало быть, венчание до лучших времен. Молодые не жаловались на отсрочку, потому что хорошо им было вместе работать, и любить друг друга, и мечтать...

Мечтать!.. Странное выражение, когда речь идет о мужиках! Разве мужики мечтают? О да! И мужики мечтают, пока они молоды и не замучены жизнью и тяжким трудом, пока не заглушат в себе человеческих чувств водкой, потоками плывущей из господских винокурен.

Итак, Ганка и Василек мечтали о будущем. Не раз в праздничные дни, сидя на пороге хаты, беседовали они о том, что вскоре поженятся, будет у них своя собственная хатка, чистая, белая. Отец даст Ганке корову, мать — полный сундук красивых юбок и белых рубашек с красной вышивкой. Ганка будет в своей хатке хорошей хозяйкой, а Василек станет работать не жалея сил, чтобы облегчить ей труд, и никогда, никогда в жизни хмельного в рот не возьмет; на стенах они развесят позолоченные образки; перед хатой засадят грядки ноготками и красными маками, а любить друг друга будут крепко, крепко, всегда, горячо; да и как же им не любить друг дружку, если им вдвоем так хорошо!

Молодые мечтали, время текло, день кончался, месяц освещал их светловолосые головы, а они все еще сидели на пороге хаты, держались за руки, глядели друг другу в глаза и разговаривали тихо, ласково, чистосердечно.

Иногда, проходя вместе с Ганкой мимо господской усадьбы, Василек указывал на белый, светлый дом пана и говорил:

— Как там, должно быть, красиво, Ганка!

А она отвечала:

— Если бы я была богатой пани, то вышла бы за тебя замуж и мы жили бы в таком же прекрасном доме.

— Хорошо нам будет и в нашей хатке, лишь бы мы поженились,— говорил юноша, и оба без зависти смотрели на богатую господскую усадьбу.

Прошла зима, тяжкий голод загнул всю деревню; в хатах Василька и Ганки не стало уже хватать и ячменного хлеба.

Быстро поблекли лица молодых людей, глаза Василька ввалились, и постепенно угасла живая лазурь глаз Ганки, ибо голод — это страшный разрушитель: он точит грудь, чернит лицо и гасит блеск очей. Молодые люди, однако, не жаловались и работали как могли. Только Василек редко теперь смеялся, а Ганка перестала петь, но любили они друг друга по-прежнему, даже еще крепче.

Пришла весна, не стало хватать хлеба и из мякины. Брали у пана по гарнцу ржи на неделю, но трудно было прокормиться одним гарнцем семь долгих дней, потому что в хате Ганки жило трое взрослых и трое детей, а у Василька — пятеро взрослых и двое детей.

Лицо юноши становилось все более и более бледным, еще глубже ввалились глаза, и с каждым днем все заметнее угасали очи Ганки; ее высокий, гибкий стан клонился к земле, с губ не сходило выражение скорби. Но Василек был сильный, стойкий и,

хоть он побледнел и щеки у него запали, по-прежнему работал на барщине и дома, а когда бывал возле любимой, подавлял щемящее чувство голода и улыбался ей. А Ганка все слабела. Не раз, когда шла она по деревне, в глазах у нее темнело, она шаталась, и боль, словно железным обручем, сдавливала ее грудь.

Вот тебе мужицкие надежды и мечты! Два человека любят друг друга, стремятся к счастью, ждут его,— а тут приходит голод, душит и убивает...

Той весной пан и пани были очень озабочены. В апреле предстояло пышное торжество — годовщина их свадьбы. В доме уже убрали залы, из далеких стран прислали для пани чудесное платье. В саду расцвели душистые нарциссы, фиалки устилали газоны. Пан, в ожидании торжества, читал, пани играла, и ни книжки, ни звуки музыки не говорили им о беде, постигшей их ближних, о страданиях Василька и Ганки, об их увядающих лицах и гибнущих надеждах.

Вот два мира!

Теплый апрель одел землю зеленью, пел жаворонок, и давно уже цвели подснежники; но в тот несчастливый, нищий год никто в деревнях не слушал щебета весенней птицы, ни одна девушка не украшала волос цветами.

В один из апрельских вечеров Ганка сидела на пороге хаты.

Луч заходящего солнца золотил ее волосы; она опустила голову на исхудалые руки; на побледневшем, истощенном ее лице появилось выражение печали и гнетущего страдания. Родители были на барщине; братишка забился вместе с кошкой под лавку; сестренка стонала, скорчившись на печке; самый младший ребенок, распухший, спал в колыбели сном, близким к смерти.

Долго сидела Ганка, погруженная в свои мысли. Солнце уже клонилось к закату, когда из-за забора вышел Василек, медленно приблизился к ней и молча сел рядом.

Девушка обратила к милому взор, застланный слезой, Василек ладонью подпер подбородок, и так сидели они некоторое время, безмолвно глядя друг на друга.

— Василек,— вдруг, словно что-то вспомнив, заговорила Ганка,— ты ел сегодня болтушку?

Парень махнул рукой.

— Какая там болтушка!— ответил он хриплым голосом.— Лебеду едим и крапиву, потому что эконом нам рожь не отпускает, с тех пор как рассердился на меня.

Ганка быстро встала и ушла в хату. Это было во вторник, в хате приготовили болтушку из господской ржи; Ганка не ела ее, она весь день ничего не ела и свою долю оставила для Василька. Она знала, что он не получает в усадьбе рожь и придет к ней голодный. Минуту спустя девушка вышла из хаты и подала милому деревянную ложку и котелок с едой.

Василек поспешно схватил котелок и накинулся на это незатейливое кушанье. Когда он ел, глаза у него блестели, на исхудалых щеках появился румянец; он забыл обо всем на свете, даже о Ганке, только все ел, пока не опорожнил котелок. Нет ничего удивительного в том, что он так жадно пожирал болтушку из господской ржи,— ведь уже две недели он питался только вареной травой.

Ганка смотрела на него со смешанным чувством страдания и радости; голод точил ее грудь, но она отдала свою долю любимому.

Она взяла из рук Василька пустой котелок и отнесла в хату; потом вернулась, села рядом с парнем на пороге, обвила руками его шею и припала головой к плечу. А он одной рукой обнял ее и прижал к себе, другой гладил светлые, расплетенные косы.

— Сокол ты мой ясный, Василек!— прошептала девушка.

— Голубка моя, душенька!— тихо ответил он.

И умолкли, сидели безмолвно; у них еще хватало сил, чтобы любить друг друга, но голод стискивал им горло и мешал говорить.

Солнце зашло, люди, возвращавшиеся с барщины, показались на противоположном конце деревни. Ганка поднялась, встал и Василек. Долго еще не выпускал он ее из объятий, по-прежнему молча глядели они друг на друга, наконец обменялись долгим, горячим поцелуем... и парень с опущенной головой ушел в деревню, а Ганка, поглядев ему вслед, вошла в хату и, совсем обессиленная, упала на лавку.

В этот же самый час в усадьбе пан и пани прогуливались по широкой чистой дорожке между зелеными газонами и грядками цветущих нарциссов.

Пани, опираясь на руку мужа, говорила ему о приближавшемся торжестве и о своем чудесном платье, делилась мечтами о будущем путешествии и зимних развлечениях. Пан держал в своей ладони маленькую ручку жены, слушал ее веселую болтовню, а потом рассказывал обо всем, что вычитал в книжках и что когда-то видел, странствуя по свету. Солнце зашло, прислуга доложила, что чай подан, пан и пани вошли в дом, пили и ели у открытого окна, по-прежнему оживленно беседуя. Потом, поздно вечером, слышны были звуки фортепьяно — это пани играла, а пан, сидя рядом с ней, слушал музыку и время от времени целовал белую ручку и алые губки жены.

Вот две любви, две пары, два мира!..

Назавтра после этого апрельского вечера родители Ганки с рассветом ушли на барщину. Девушка, пошатываясь, встала, развела в печке огонь и пошла собирать лебеду.

Она вернулась с пучком зелени и принялась варить обед: поставила котелок с водой на огонь и кинула туда траву. Под лавкой мяукал кот и пищал ребенок; на лавке сидела, скрючившись,

в оцепенении восьмилетняя девочка; в колыбели спал распухший младенец.

Близился полдень. Ганка вышла из хаты, поглядела на солнце, спросила у проходившего мимо соседа, в каком месте работают родители, и вернулась домой. Накормила лебедой детей, поела сама, приглушила на мгновение голод, но вареная трава не придала ей сил. Потом налила жидкое зелье в два котелка, повязала голову платочком и ушла. С трудом, пошатываясь, брела она через деревню. У хаты Василька девушка остановилась, поздоровалась с его матерью, собиравшей во дворе щепки, и пошла дальше. Василька она не видела, потому что он был на барщине. Ясный, почти жаркий день заливал землю потоками солнечных лучей, аисты клекотали на крышах. Девушка несла котелки с едой. Все так же неуверенно ступая, она миновала деревню, перешла поле, потом луг. Наконец очутилась у речки. По другую ее сторону, на господском поле, работали крестьяне; среди них Ганка разглядела и своих родителей. Через речку были перекинуты мостки, достаточно широкие для того, чтобы по ним пройти, но неустойчивые и прогибающиеся при каждом шаге. Ганка вошла на мостки и зашаталась; она быстро отступила назад и села в траву, потому что ноги у нее дрожали. Харвар увидел дочку и окликнул ее.

— Подойдите сюда сами, возьмите еду. Мне не пройти по мосткам, я упаду в воду,— слабым голосом позвала девушка.

Харвар двинулся было к дочке, но эконом крикнул:

— Ты что там с девкой болтаешь? Работать надо!

А на Ганку заорал:

— Неси сейчас же сюда сама! Я вот тебе покажу! Не может пройти по мосткам! Велика барыня, полюбуйтесь-ка на нее!..

И погрозил ей нагайкой.

Ганка с трудом встала, подняла котелки и взошла на мостки. На этот раз, сделав первый шаг, она не зашаталась, но на третьем голова у нее начала кружиться. Девушка двинулась дальше... ноги задрожали и в глазах потемнело. Она крикнула и сделала еще один шаг. Эконом заорал с другого берега:

— Да быстрей же, ну! Глядите, какая неженка! Идет, словно ноги у нее чужие.

Он не подумал о том, что голод лишил бедняжку сил.

От криков эконома Ганка задрожала сильнее; она посмотрела вниз, выронила из рук котелки, хотела идти дальше, зашаталась, еще раз крикнула и... упала в реку.

На берегу раздались два отчаянных вопля: отца и матери. Василька там не было, он работал на другом краю господского поля.

Вечером того дня в Харваровой хате горел яркий огонь. Красное пламя дрожащим отблеском освещало серую, печальную комнату; у огня, на лавке, лежала Ганка — ее вытащили из воды уже мертвой, ее длинные волосы были распущены, руки сложены на груди, простую рубашку подвязали красной лентой, которую ей

когда-то подарил милый. Возле нее, на полу сидела мать. У нее не хватало сил, чтобы по деревенскому обычаю громко голосить, и она тихо всхлипывала, вытирая слезы передником. В другом углу хаты на лавке сидел Харвар; руки у него были сложены на коленях, голова опущена на грудь; слипшиеся, спутанные волосы сбились на лбу. Ни одного горестного слова не сорвалось с его губ, ни одна слезинка не скатилась с его устремленных вниз глаз, но все самое страшное, что таит в себе бессильное отчаяние, выражал скорбный, безмолвный облик крестьянина.

Василька не было. Когда разнеслась весть о гибели Ганки, он прибежал в деревушку бледный, с блуждающим взглядом и, взглянув на труп девушки, схватился за голову и убежал. Напрасно его искали: прошел целый день, а Василька нигде не было.

Мрачная тишина царила в хате, лишь время от времени нарушаемая потрескиванием огня, рыданием женщины да тяжелым вздохом Харвара. В углу комнаты в колыбели умирал распухший от голода ребенок.

В тот вечер в господской усадьбе было много гостей. Пан узнал от эконома, что утонула Ганка, и рассказывал о печальном происшествии обществу, собравшемуся у заставленного яствами, ярко освещенного стола.

— Жаль девушку, если она была красивая,— сказал какой-то присяжный остряк, по обязанности развлекающий присутствующих.

— Она была красивая,— ответил пан,— и, кажется, невеста.

— Сюжет для романа,— вздохнула сентиментальная дама, во всем на свете желавшая усмотреть сюжет для романа.

— Роман у мужиков!— возмущенно воскликнул тучный, с пышными усами, помещик.— Что вы говорите? Да разве они умеют любить?

— Все же жалко девушку, если она была красивая,— повторил остряк.

— Господа, поговорим о другом,— с гримасой на прекрасном лице воскликнула пани.— Утонувшая девушка — это печальная тема для беседы, это плохо действует на нервы.

— Поговорим о другом, моя богиня! — воскликнул пан, и потекла веселая, оживленная беседа.

О бедной мертвой Ганке, которая лежала с посиневшим лицом и распущенными волосами в Харваровой хате, о ее родителях и ее возлюбленном в господских залах не думали. Несколько дней спустя мужики, возвращавшиеся из местечка, привезли в деревушку, где умерла Ганка, найденный на большой дороге, под крестом, труп распухшего от голода человека. Это был Василек.

Вот вам и мужицкая любовь, надежды и мечты! Двое людей в деревушке полюбили друг друга, они строили планы о счастливом будущем,— а тут пришел голод. Две могилы на сельском кладбище — вот и все, что осталось от этих двух существ, полных здоровья, сил и надежд.

А через месяц опустела хата Харвара. Двое младших детей умерли, старшую девочку взяли пастушкой в усадьбу, а Харвар с женой, изможденные и поседевшие, пошли собирать милостыню на больших дорогах. Когда они покидали деревню и проходили мимо кладбища, сосны шумели над двумя свежими могилами, стряхивая капли недавнего дождя. Харвар и его жена поглядели на кладбище и безотчетно перекрестились, но не подошли к могилам дочки и ее возлюбленного и не было слез в их ввалившихся глазах с распухшими веками. Голод выстудил чувство в их сердцах и высушил слезы.

Они ушли и пропали бесследно.

Вскоре опустела и господская усадьба. Пан и пани отправились в далекое путешествие.

Прошла осень, потом зима. Весной пан и пани снова вернулись в свой светлый деревенский дом. Зиму они весело провели в большом городе, а возвратившись, снова читали, играли, развлекали гостей и, как прежде, прогуливались в благоухающем саду.

А прелестное личико Ганки и честное сердце ее возлюбленного точили под землей черви.

* *
*

Я окончила мою историю, прекрасные господа и дамы! Простите, если наскучила вам незатейливым рассказом. Но, видите ли, словами не всегда удается передать горячее чувство, и трудно пером выразить живую мысль. Однако сердце сжимается при воспоминании о муках, которые выпадают на долю наших бедных братьев, и наряду с мрачными картинами нужды и несчастий в воображении возникают сияющие радостью лица баловней судьбы. И когда такие картины заполнили мои мысли, мне захотелось обратиться к вам с искренним, пусть и убогим словом, и я рассказала когда-то услышанную короткую историю Ганки и Василька.

МАРИЯ КОНОПНИЦКАЯ
(1842—1910)

Мария Конопницкая — известная польская писательница реалистического направления, автор многих поэтических сборников, рассказов, очерков, литературно-критических статей. Творчество М. Конопницкой характеризуется ярко выраженной социальной направленностью, публицистической заостренностью (сб. «Картинки», 1880; «Поэзия», 1881). В ее стихах ощущается связь с фольклором. Некоторые из стихотворений М. Конопницкой были положены на музыку и получили широкое распространение как народные песни («Свободный батрак» и др.). М. Конопницкая известна и как автор лирических циклов, философской лирики (сб. «Линии и звуки», 1897; «Италия», 1901). Крупнейшее произведение М. Конопницкой — эпическая поэма «Пан Бальцер в Бразилии» (полн. изд. 1910), посвященная судьбам польских эмигрантов. Творчество М. Конопницкой на всех этапах его развития связано с критическим реализмом в польской литературе.

СВОБОДНЫЙ БАТРАК [1]

Шел тропкой по меже, где рдели маки,
Измученный нуждою безысходной,
В заплатанной и нищенской сермяге
Батрак свободный.

Батрак свободный — те слова звучали
Противоречием, насмешкой явной:
Так много груза скорби и печали
Нес он, бесправный!

Тот год был трудный: исхлестало небо
Бичом дождем размокшую равнину,
Земля в слезах давала вместо хлеба
Одну мякину.

Бездомный, он — куда же торопиться! —
Из хаты выгнан за невзнос налога,
Лишь горсть земли он завязал в тряпицу —
И в путь-дорогу.

Пастушеской свирели зов протяжный
Вдали пропел. И в скорби безысходной
Вдруг вытер слезы с глаз полой сермяжной
Батрак свободный.

Свободный, больше он ничем не связан
С клочком земли, где пот ронял кровавый,
Законами жестокими наказан,
Лишенный права.

Свободный он, ведь лошади, корове
Не нужно сено в ясли класть сегодня,
Уйти он может от родного крова
Куда угодно.

Свободный — ведь на всем на белом свете
Нет ничего у нищего бродяги,—
Одна коса, что за плечами светит,
Да рвань сермяги.

Свободный он, ведь умер с голодухи
Последний сын весной, и сердце ноет...
А у плетня лишь пес голодный глухо,
Тоскливо воет.

Свободный? Может спать он сколько хочет,
В отчаянии проклинать он может,

Пусть он кричит, рыдает иль хохочет —
Бог не поможет!

Он может в поле замерзать от стужи,
Он биться головой об землю может,
Не станет лучше жизнь его, ни хуже —
Все будет то же.

Зато убогий подле хаты нищей
Лужок сырой под мшистою травою
Возьмет управа... Недоимки взыщет.
Иди ж с косою!

Иди, иди! Платить ведь подать надо,
Хотя б ни колоска над полосою
Не выросло, все взыщут без пощады...
Иди с косою!

Что ж он стоит, свободный словно птица?
Пусть ветер вдаль его, как лист уносит,
Идет ли он работать иль топиться —
Никто не спросит.

Пусть на себе рвет волосы от горя,
Никто не спросит, как живет голодный...
Умрет, зароют труп на косогоре...
Батрак свободный!

ЗАКАТ ВО ФЬЕЗОЛЕ [2]

Солнце рубинами
Всех одаряет,
Гаснут огни
Зоревые.
На «Ave» колокола ударяют:
«... Здравствуй,
Дева Мария...»

Зори сияют ярко,
Тени в лучах разлилися...
В небе луна,
Как арфа
С темной струной кипариса.

Земля приготовила дар свой:
Она вся в цветах, в аромате.
И вторит сквозь радуги:
«Здравствуй,

Полная благодати...»
О, сердцу не вынести этой красы.

Кануло солнце за реку.
На Кампаниле[3] горят кресты.
Встают золотые зарева.
Храмы златоголовые
В последних лучах блестят.
Багрянец переходит в лиловое,
Букеты ирисов с холмов летят.

И хочется, хочется —
Не знаю чего.
И горы фиалками
Украшают чело.
Опускается ночь сиреневая —
О, куда она нас манила?
А в воздух летит серебряное:
«Здравствуй,
Дева Мария...»

И все так таинственно в этот миг.
Свежи и чисты все линии.
Серебрится дух.
Серебрится мир.
Пахнут флорентийские лилии[4].

ЯН КАСПРОВИЧ
(1860—1926)

Ян Каспрович — известный польский поэт, сын крестьянина. Печататься начал в социалистической периодике. В 1887 г. был арестован за патриотическую направленность публицистических выступлений. В ранних поэтических сборниках («Поэзия», 1889; «С крестьянского поля», 1891; «Куст дикой розы», 1898) отразились радикально-демократические взгляды Каспровича, не чуждые анархизма.

Основные темы стихов Каспровича связаны с жизнью крестьянства, его нуждой и страданиями. Поэт обращался к истории Польши (драма «Бунт Наперского», 1899). Социальные мотивы, впечатляющая сила созданных им реалистических образов характеризуют творчество Каспровича конца XIX в. Позднее — особенно после поражения революции 1905 г. — поэт выражает свое неверие в возможность социальных преобразований. Его поздняя поэзия имеет религиозно-мистический характер. Приводимые стихотворения, написанные в форме сонетов, относятся к поэтическому циклу «Хаты».

ИЗ ЦИКЛА «ХАТЫ»

XV

Было поле, продала и поле —
Град, бездождье гнев наслал небесный,
Кубу гроб давно упрятал тесный,
Чем платить, когда нет хлеба боле?

Распрощалась, плача, с этим полем,
Дочек — в услужение, болезных,
И ушла в лохмотьях затрапезных
Вдаль, куда глаза глядят, за долей.

Ходит от села к селу без крова,
Там наймется в жницы, тут стирает,
Свежесть пропадает, силы тают.

Вот и старость на нее напала.
Побиралась именем Христовым...
И сегодня мертвой наземь пала.

XXI

Свет печурки в избушке мерцает.
В полумраке картина предстала:
По стенам две постели. Устало
Дед в углу поминанья читает.

Дети тюри остатки хлебают,
Двух годочков и трехгодовалый.
Зыбку с девочкой, самою малой,
Мать, в дремоте склонившись, качает.

Где ж отец?.. Он на фабрике. К ночи
На село из далекой дороги
Ждут его... Уж прийти надо было...
Ведь уж поздно, от сна липнут очи...
Ах! а может быть... Боже помилуй!..
Оторвало машиною ноги...

ЛЕОПОЛЬД СТАФФ

(1878—1957)

Леопольд Стафф — крупный польский поэт. Окончил Львовский университет, где изучал философию, романистику и право. В 1914—1918 гг. жил в Харькове. В 1934—1939 гг. был вице-президентом Польской академии литературы.

Вступив в литературу на рубеже веков (первый сборник «Сны о могуществе» вышел в 1901 г.), Стафф был связан с символизмом и импрес-

сионизмом. Однако ему было глубоко чуждо декадентское искусство. Стафф придерживался классицистической традиции и своеобразно развивал ее в своем творчестве. Его художественная образность испытала воздействие культуры античности и Возрождения. В окружающей действительности Л. Стафф ищет прекрасное, воспевает красоту нравственных идеалов, эстетические ценности. В его эволюции ясно обозначается тяготение к гражданственности.

Широкую известность получили поэтические сборники Л. Стаффа «Сны о могуществе» (1901), «Цветущая ветвь» (1908), «Улыбки мгновений» (1910), «Радуга слез и крови» (1918).

КУЗНЕЦ

Со дна груди моей бесценную руду
Выбрасываю я, с вулканом бурным схожий;
Пласты горячие без устали кладу
На сталью крепкою окованное ложе.

И молотом по ним с надеждой светлой бью.
Немалое творю своей работой дело:
Я сердце для себя могучее кую,
Такое, чтоб ничто его не одолело.

Но если, сердце, ты, ударов не стерпя,
Дашь трещину, то знай, я молотом тебя
Тотчас же размозжу без тени сожаленья,

Пусть лучше громовой удар тебя убьет.
Чем с трещиною жить тебе из года в год,
Навек отмеченным печатью униженья.

НАДЕЖДА

Я познал все тайны зодиака,
Чтоб судьбы ударов не бояться,
Но нигде я не увидел знака,
Что с печалью дни мои простятся.

Только минут бури и ненастья,
Как опять дожди прольются злые,
Но надежда все сулит мне счастье,
Все мне дни пророчит золотые...

Оставляю дверь свою открытой:
Верю в радость и надеюсь тайно,
Что осенним вечером, случайно,
Посетит она мой дом забытый.

ЗНОЙНЫЙ ПОЛДЕНЬ

В лесном взлохмаченном овраге
Жара во сне глубоком,
По дну ручья сухого гравий
Течет седым потоком.

И ветерок едва вздыхает,
И млеет воздух жирный,
И знойный полдень в небо налит,
Как в колокол сапфирный.

И диких пчел собрав кочевья
Вокруг тенистой кроны,
Стоят недвижные деревья,
Как бронзовые троны.

И полдень, под голубизною
Успевший утомиться,
Испуганною тишиною
За скалами таится.

КОММЕНТАРИИ

Б. Прус

1. Рассказ Б. Пруса «На каникулах» впервые опубликован в 1884 г.

М. Конопницкая

1. Стихотворение «Свободный батрак» впервые было опубликовано в 1879 г. в журнале «Тыгодник илюстрованы». Оно входит в поэтический сборник М. Конопницкой «Картинки».

2. Стихотворение «Закат во Фьезоле» впервые напечатано в журнале «Тыгодник илюстрованы» в 1898 г. Оно входит в сборник М. Конопницкой «По дороге». Фьезоле — небольшой городок около Флоренции, богатый историческими памятниками.

3. Кампанила — колокольня при соборе во Фьезоле, построенная в начале XIII в. (1213 г.).

4. Флорентийские лилии — лилия является гербом города Флоренции.

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1878 г. в результате героической национально-освободительной борьбы болгарского народа и победы России в русско-турецкой войне Болгария была освобождена от османского ига, продолжавшегося в течение пяти веков, и обрела независимость. Образование национального болгарского государства открыло новый этап в истории страны и ее культуры. Конец XIX — начало XX в. — это период значительных достижений в развитии болгарской литературы. Этот процесс протекал в условиях интенсивно развивающихся капиталистических отношений, разорения крестьянства, усиления классовых противоречий, формирования пролетариата, развития социалистического движения. В 1891 г. возникает болгарская социал-демократическая партия.

Основным литературным направлением в болгарской литературе данного периода является критический реализм, характеризующийся усилением социально-обличительных тенденций, сатирической направленностью. Его достижения связаны с развитием тенденций, сложившихся в эпоху болгарского Возрождения, в период подъема национально-освободительной борьбы 70-х гг. (традиции П. Р. Славейкова, Л. Каравелова, Х. Ботева), а также с творческим восприятием художественных открытий русской литературы (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Белинский, Чернышевский). Болгарские реалисты — И. Вазов, А. Константинов, Т. Влайков, Елин Пелин, А. Страшимиров. Г. Стаматов — выступают с обличением буржуазного накопительства, создают картины жизни болгарской деревни, отражают рост недовольства народных масс капиталистическими порядками. Вместе с тем в болгарской литературе продолжает звучать тема героического прошлого страны периода освободительного движения. На рубеже XIX—XX вв. созданы такие значительные произведения болгарской художественной прозы, как роман-эпопея И. Вазова «Под игом», сатирический роман А. Константинова «Бай Ганю», рассказы и повести о болгарской деревне Елин Пелина и А. Страшимирова, поэтические произведения И. Вазова, П. Яворова, Ц. Церковского, историко-революционные драмы И. Вазова («Отверженные»), социально-бытовые пьесы А. Страшимирова («Свекровь»). Это период становления марксистской эстетики, основы которой в Болгарии заложены в литературно-критических трудах Д. Благоева, развития пролетарской литературы, представленной поэзией Г. Киркова и Д. Полянова. В произведениях пролетарских писателей появляются образы рабочих-борцов, звучит призыв к революционным преобразованиям.

ИВАН ВАЗОВ

(1850—1921)

Иван Вазов — крупнейший болгарский писатель-реалист. Родился в г. Пловдиве в семье торговца. Учился в гимназии. Принимал участие в национально-освободительном движении. После освобождения Болгарии от османского ига (1878) работал судьей, был членом Постоянного комитета Областного собрания в Пловдиве (1880—1885), министром просвещения (1897—1899). Некоторое время (1887—1889) как политэмигрант жил в Одессе. Писать начал в 70-е гг. Широкую известность принесли ему поэтические сборники «Знамя и гусли» (1876), «Печали Болгарии» (1877) и «Избавление» (1878), посвященные борьбе, страданиям и освобождению болгарского народа от пятивекового турецкого ига. Гражданская и лирическая поэзия Вазова, революционно-патриотическое содержание его стихов и поэм 80-х гг. («Громада», 1880; «Эпопея забытых», 1884; «Гусла», 1881; «Поля и леса», 1884, и др.) выдвинули его в число крупных болгарских поэтов конца XIX в. В 80-е гг. Вазов обращается к прозе, создает повести «Митрофан и Дормидольский» (1881), «Отверженные» (1884), роман «Под игом» (1890). Определяющее значение для становления реалистического мастерства Вазова имело его обращение к фольклору, традициям болгарской литературы эпохи Возрождения (конец XVIII—XIX в.) и подъема национально-освободительного движения в стране (1860—1870-е гг.), традициям Л. Каравелова и Х. Ботева, к русской литературе. Особенно большую роль в творческой судьбе Вазова сыграла поэзия Некрасова и сатира Гоголя.

В конце XIX — начале XX в. Вазов создает произведения, обличающие буржуазные порядки, политический произвол (романы «Новая земля», 1896; «Казаларская царица», 1903). Он посвящает свои произведения жизни простых людей Болгарии, пишет о крестьянах, мелких чиновниках, интеллигенции.

Сборники рассказов «Царапины и пятна» (1895), «Пестрый мир» (1902) и другие свидетельствуют о новеллистическом мастерстве писателя. В эти годы историко-героическая тема в творчестве Вазова уступает место социальной критике буржуазного общества, его нравов. С именем Вазова связано создание национальной болгарской драматургии и театра (исторические драмы «Борислав», 1909; «Ивайло», 1911; комедия «Кандидаты славы», 1901; драматизация романа «Под игом» и повести «Отверженные»).

В своем творчестве Вазов отразил жизнь Болгарии эпохи подъема национально-освободительной борьбы и периода капитализма. В историю литературы он вошел как создатель романа-эпопеи «Под игом», воссоздающего события героического Апрельского восстания болгарского народа 1876 г.

ПАНАГЮРСКИЕ ПОВСТАНЦЫ [1]

Бой наступает, сердца наши бьются,
Вот уже крики врагов раздаются.
Встань же, дружина, пред ворогом черным,
Больше не будем мы стадом покорным.

Мощным ударом врага мы раздавим,
С гордостью, братья, мы турок заставим
Верить, что рухнули мрачные своды,—
Мы не рабы, а солдаты свободы.

Яркое знамя взметнулось над нами,
Будем мы в битве отважными львами;
Молнией грозной, свинцовою тучей
Гнев на врага мы обрушим могучий.

Турки коварные злобным ударом
Пусть не пугают,— мы встали недаром
Против тиранов, в бою не ослабли:
С нами и правда, и верные сабли.

Не пожалеем ни крови, ни жизни,
Братья! Умрем, но поможем отчизне.
Мужеством, доблестью силы умножим,
Злого врага в нашу землю уложим.

Взмыла Болгария огненной лавой.
Может быть, в битве падем мы со славой,
Счета не будет народным героям,
Волю добудем решительным боем.

Пусть мы умрем в этой схватке суровой
Ради Болгарии, вольной и новой,
Смело, товарищи, мощным тараном!
Смерть угнетателям, гибель тиранам!

БОЛГАРИИ[2]

Тебе, Болгария родная,
Слагаю песни я сейчас.
Твои страданья вспоминаю,
Кровь, что из ран твоих лилась.
О тех слезах пою, что снова
Текут по всей родной земле,
И о венце пою терновом,
Что на твоем горит челе.

Пусть я в изгнанье, на чужбине,
Твоим лесам я не чужой,
И твоего тирана ныне
Я проклинаю всей душой!

Прими те песни, мать родная!
В ответ на твой печальный зов
Их родила к тебе любовь,
Всю душу мне переполняя.

Прими те песни, песни гнева:
Они как вихрь ночной, унылый,
Как шум печальный Струмы милой,
Как бора темного напевы.

О мать, я сам видал тирана,
Что разорил болгар жилье,
И сердце слышало мое,
Как плачут гордые Балканы
И небо синее твое!

Но сквозь потоки алой крови,
Что проливаешь ты в борьбе,
Я вижу день счастливой нови,
Сужденный в будущем тебе!

Лишь эту веру и мечтанья
Мне б не разбить, не потерять
И чутким эхом из изгнанья
Опять на зов твой отвечать!

РОССИЯ! [3]

(Отрывок)

Россия! Свято нам оно,
То имя милое, родное,
Оно, во мраке огневое,
Для нас надеждою полно.

Напоминает нам, скорбящим,
Что, всем забыты миром, мы
Любовью сладостной, хранящей
Озарены средь нашей тьмы.

Земля великая, Россия,
Всей ширью, светом, мощью ты
С небесной только схожа синью,
С душою русской широты.

Там все моленья наши слышат,
И в нынешний печальный час
Восьмидесяти мильонов дышат
Сердца, волнуяся за нас.

СТОЛЕТИЕ ПУШКИНА[4]

И мы с Россией вместе, и мы с Россией рядом,
Друзья, сегодня чествуем великого певца,—
И в наших душах так же находит отклик радость,
И гордость наполняет болгарские сердца.

Мыслителю и гению земель и стран славянских
И мы венок сплетаем и шлем поклон земной;
Пленяет и волнует и нас — детей балканских —
Звучанье братской песни на лире золотой.

Певец, что властно в души вдохнул любовь и радость,
Восторженный и светлый Орфей иной поры,
Он влил в язык славянства торжественную сладость,
Оставив поколеньям волшебные миры.

Пройдут века, а слава его души свободной
Все с тем же добрым чувством, все с той же красотой
Еще сильнее будет звенеть в любви народной
Чарующим напевом, высокою мечтой.

Привет тебе, Россия, великая держава,
Привет, страна, родившая чудесного певца!
Так никогда еще ты себя не украшала,
Так никогда не бились твоих сынов сердца.

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ[5]

Я сильный сын большого поколенья,
С железной волей, с верою стальной,
Упорное в трудах, могучее в терпенье,
Оно несет так много за спиной.

О, нелегко нести нам годы эти,
Груз этих бурь, превратностей, невзгод.
Огромно бремя! Я — живой свидетель
Всего, что гордо пережил народ.

Тяжелый плуг неволи и мучений
За этот срок всю душу мне вспахал.
Бесчисленных балканских потрясений
Живой историей я стал.

ПЕЙО ЯВОРОВ
(1877—1914)

П. Яворов (наст. фамилия — Крачолов) начал печататься в 1895 г. В 90-е гг. был близок к социалистическому движению, создал свои лучшие стихи («На ниве», «Град» и др.; к их числу принадлежит и приводимое ниже стихотворение «Май», исполненное надежд на светлое будущее). Поражение Ильиденского восстания (1903) вызвало кризис в мировоззрении поэта, его переход на позиции символизма (сб. «Бессонница», 1907). Трагедийные мотивы лирики Яворова 1900-х гг. отражают его разочарование, связанное с неосуществленными идеалами.

МАЙ

Май веселый! Солнце греет,
Молодая нива зреет;
Гуще злаки,
ярче маки,
Росы — бриллианты слез;
Небо дышит
и колышет
Кудри виноградных лоз.
Вдаль несутся по полям
Шум и крики, щебет, гам.
В день веселый
труд тяжелый
Начинается, как встарь.
Пастырь старый —
у отары,
А вдали запел косарь.
Буря, засуха, беда,
Горе, бедность да нужда.
Эй, бедняга,
ты в сермяге
Вечно землю ковырял,
Знал ты холод, знал ты голод,
Только отдыха не знал!
Где же злу конец и край?
Пой! Сегодня светлый май!
Пусть морщины
злой кручины
Жаркий пот сотрет со лба.
Лоб твой вскоре
вспашкой горя
Вновь изборóздит судьба.

ДИМИТР ПОЛЯНОВ

(1876—1953)

Димитр Полянов — основоположник болгарской пролетарской поэзии. Его творчество связано с начальным этапом рабочего движения и развития социалистической мысли в Болгарии. С 16 лет Д. Полянов — член болгарской социал-демократической партии. Поэзия Д. Полянова представляла собой новаторское явление в литературе конца XIX в. В своих стихах он писал о появлении нового класса — пролетариата, воспевал его будущее. Одним из первых в болгарской литературе Д. Полянов создает образ рабочего-борца, показывая его в труде и раскрывая зреющий в рабочей среде протест против социальной несправедливости. Особую известность получили стихотворения Д. Полянова «Низвергнутые кумиры» (1896), «Рождение пролетария» (1905), «Дерево смерти» (1905), «Стрелочник» (1906). Большое значение для поэта имела революция 1905 г. в России. Д. Полянов сотрудничал в болгарской социалистической прессе (журнал «Новое время», газета «Товарищ рабочих»).

ДЕРЕВО СМЕРТИ

То смерти дерево под облака высоко
Над темною землей вздымается, черно,
И тянет из людских сердец корнями соки,—
Кровь человечества всего сосет оно.

То дерево растет и ветви простирает,
Как крылья демона,— от них густеет тень,
И сумраком своим все небо наполняет,
И превращает в ночь наш самый светлый день.

Там яркие цветы алеют, пламенея,
Но то — несчастьями разбитые сердца;
И песни там звучат, но пенье все грустнее,
То — женщин и детей рыданья без конца.

Там листья шелестят и шепчут; то — унылый
И приглушенный стон закованных рабов;
То — горький тихий плач над братскою могилой,
Мольба о помощи и одинокий зов.

Гроза и ураган там яростно бушуют,
То смолкнут и замрут, то снова загремят.
Вихрь этот — светлый Дух, со смертью он воюет,
Чтоб раем на земле сегодняшний стал ад.

Все продолжается борьба их вековая,
Но дерево стоит, и крепнет мрачный гнет,
И только иногда с вершины, облетая,
Посыплется листва иль ветка упадет.

Пусть, молний не страшась, оно стоит от века:
Что буря не смогла, то довершит топор!
Иль видеть не пришлось ударов дровосека?
Иль вы не слышали, как валят старый бор?

На помощь жизни все! И топоры точите!
Удар, еще удар, последний мощный взмах!
Дружнее топором все как один взмахните,
Чтоб смерти дерево скорей упало в прах!

СТРЕЛОЧНИК[1]

Недвижен стрелочник во тьме ночной.
Как черный призрак на своем посту,
Застывший, настороженный, немой,
Глядит он зорко в темноту.

Глядит и ждет... Железный путь заснул.
Вдруг, словно стон раздался в черной мгле:
То возвещает отдаленный гул
О том, что вихрь несется по земле.

Все ближе, ближе грохот, лязг и звон,
Взывает вихрь, надсаживая грудь,
Тоскует, стонет, умоляет он:
«Открой мне, стрелочник, свободный путь!»

Да, путь откроется! Один лишь миг,
Одно движение руки — и вот
Ничтожной стрелки незаметный сдвиг
Свободу поезду дает...

И поезд мчится, как живой поток,—
К великой цели путь пред ним открыт,
Вперед! К свободе, к счастью, на Восток —
Туда, где солнце пурпуром горит...

КОММЕНТАРИИ

И. Вазов

1. Панагюриште — название села на юге Болгарии. Панагюриште — один из центров Апрельского восстания 1876 г. Стихотворение было написано накануне восстания и стало популярной повстанческой песней. В первом издании стихотворение имело эпиграф: «Вперед без страха и сомненья», заимствованный из стихотворения А. Плещеева.

2. Стихотворение «Болгарии» было написано И. Вазовым 30 ноября 1876 г. В это время он находился в эмиграции в Румынии, куда он вынужден был уехать после разгрома Апрельского восстания 1876 г. и жестокой расправы с его организаторами и участниками. И. Вазов был членом тайного

революционного комитета, ставившего своей целью освобождение Болгарии.

3. Стихотворение «Россия!» написано в 1877 г. (сб. «Печали Болгарии», 1877).

4. Стихотворение «Столетие Пушкина» было впервые прочитано на торжестве, состоявшемся в связи со столетием со дня рождения Пушкина в «Славянской беседе» 29 июня 1899 г. «Славянская беседа»— болгарское культурно-просветительное общество. Столетие Пушкина широко отмечалось во всех славянских странах. Стихотворение И. Вазова — свидетельство любви и признательности болгарского поэта к русской культуре и русскому народу.

5. Стихотворение «Живая история» входит в поэтический сборник «Заблагоухала моя сирень», вышедший в 1919 г.

Д. Полянов

1. Стихотворение «Стрелочник», также как и «Дерево смерти», является откликом на события русской революции 1905 г. Образ горящего пурпуром солнца, возникающий в последней строфе стихотворения, связан с революционной Россией.

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX — начале XX в. ведущим литературным направлением в Чехии становится критический реализм. В этот период реалисты активно борются с декадентскими тенденциями, их творчество способствует расцвету национальной чешской литературы. Развитие реалистической литературы тесно связано с общественным подъемом в стране. Лучшие писатели Чехии (Ян Неруда, Алоис Ирасек и др.) утверждают в своих произведениях демократические и гуманистические идеалы, выступают против угнетателей страны (Чехия в это время входила в состав Австрийской империи). Призывают к борьбе за ее национальную независимость.

АЛОИС ИРАСЕК

(1851—1930)

Ирасек — крупный представитель чешской реалистической литературы, романист, драматург. Он явился создателем чешского национального исторического романа («Скалаки», 1875; «Псоглавцы», 1884; «Против всех», 1893, и др.), в котором он не только глубоко и правдиво отразил историю чешского народа, что было актуальным и важным в годы борьбы за национальную независимость, но и показал социальные конфликты угнетенного народа со своими угнетателями. Романист обращается к образам национальных героев, таких, как Ян Жижка. В романе «Ф. Л. Век» (1891—1904) писатель с теплотой пишет о русском народе, показывает братство двух славянских народов. Ирасеку принадлежит ряд драм, в которых воссозданы образы выдающихся деятелей Чехии: «Ян Жижка» (1903), «Ян Гус» (1914), «Ян рогач» (1914). Хорошо зная историю своей страны, постоянно обращаясь к народным источникам, писатель придавал большое значение чешскому фольклору. В 1894 г. на основе изучения народных преданий он пишет «Старинные сказания чешского народа», в которых нашли отражение черты чешского национального характера, свободолюбие народа, его борьба с социальной несправедливостью.

Творчество А. Ирасека занимает видное место в истории реализма конца века.

КУТНОГОРСКИЕ РУДОКОПЫ[1]

Буря разразилась в Кутна-Горе, и пришла эта буря из глубины шахт, где кипело недовольство и где бедный люд добывал тяжелым трудом блага жизни для богатых и сильных. Недра земли давали столько руды, что королевская казна могла бы иметь серебра видимо-невидимо, а рудокопы — хороший заработок. Но жадность горстки людей не только довела до нищеты рудокопов — она коснулась и королевской казны. Горные чиновники посылали не все добытое серебро в Прагу; утаивали они и часть заработка рудокопов.

Рудокопов угнетала жестокая несправедливость господ. Все больше и больше недоплачивали им чиновники за их тяжелый изнурительный труд. Меньше половины прежнего заработка получали они, хотя работали столько же. На эти гроши прокормить семью было никак нельзя: многие терпели крайнюю нужду.

Гнев закипал в сердцах рудокопов. За работой все жаловались друг другу, и никто уже не скрывал своих мыслей и своей решимости покончить с несправедливостями; нельзя больше так жить, невозможно терпеть, чтобы они все нищали, а управитель и горные чиновники богатели. Заботились горняки и о государстве. Знали они, сколько руды и металла добывается в шахтах, сколько выплавляется чистого серебра,— а много ли его чиновники посылают в Прагу!

Попытались было рудокопы добиться облегчения своей участи, но ни чиновники, ни управители, ни староста горняцкого поселка и слушать не захотели. Стали их притеснять еще больше. А когда сходились рудокопы, чтобы потолковать о своих горестях, разгонял их бургомистр с помощью надсмотрщиков или наемных солдат с Итальянского двора, где находились главный правитель монетного двора Чешского королевства и управители рудников и виноградников. Собрались раз рудокопы тайно, подумали, поговорили и решили послать ходоков к королю, который находился в то время в Венгрии.

С жгучим нетерпением и тревогой ждали рудокопы возвращения посланцев и надеялись, что король, как только услышит их жалобу, повелит тотчас же все расследовать и, узнав правду, учинит правосудие.

Посланцы как тайно ночью уехали из города, так тайно и вернулись. Было это вечером первого числа июня месяца года 1496-го.

Площадь перед Итальянским двором быстро наполнилась народом. Все рудокопы, не занятые в шахтах, и множество женщин сбежались сюда. Многие тешили себя мыслью, что посланцы привезли такие новости, что, услышав их, паны из Итальянского двора сразу присмиреют.

Паны, однако, не присмирели. Но и рудокопы не успокоились и не испугались, хотя вести от короля были неутешительные.

Ничем не помог им король, не заступился за них и даже не выслушал горняцких ходоков — не допустили их к нему. Вот каковы были вести; не таких горняки ожидали. А ходоки рассказали еще о том, что успели рудокопов очернить перед королем и что они теперь у короля в немилости; так сказали им придворные и посоветовали поскорей убираться восвояси, если не хотят попасть в тюрьму.

Ходокам не дали договорить. Словно гром ударил среди ясного неба. Крики гнева вырвались из всех уст. Надежды рудокопов были обмануты. Сотни, тысячи кулаков взметнулись вверх, угрожая Итальянскому двору, тысячи голосов ругали и проклинали его хозяев — палачей, лгунов и злодеев, умеющих только притеснять простой люд и клеветать на него.

Когда же на зубчатой стене замка появился рудничный писарь, намереваясь что-то сказать, буря негодования вспыхнула с такой силой, что он поспешил убраться подобру-поздорову.

Даже сам управитель монетного двора не мог ничего поделать. В ответ на его приказ разойтись рудокопы закричали, что пусть-де допустит он их к королю, чтобы тот учинил правый суд, а не то они бросят работу — пускай тогда паны сами добывают руду.

Повсюду в городе запирали окна и двери. Все были охвачены страхом. Никто не смыкал глаз в эту ночь.

До утра шумели рудокопы. Они собирались толпами, вытаскивали из лачуг свои вещи, выводили жен и детей, разыскивали и созывали товарищей, которые были еще на работе в шахтах.

Ни королевские чиновники, ни наемные солдаты не могли разогнать рудокопов или помешать их сборам. Не хватало вооруженных солдат, чтобы справиться с тысячами взбунтовавшихся, разгневанных людей. Бургомистр, паны с Итальянского двора и богатые горожане, опасаясь кровопролитий и поджогов, даже радовались, что рудокопы уходят.

Едва забрезжил рассвет, хлынули рудокопы, подобно бурному потоку, по кутногорским улицам. Шли они под своим знаменем, с молотами и кирками в руках, многие — с ружьями через плечо, шли прямо к городским воротам. Рудокопы пели старинную боевую песню, да так звонко, что окна дрожали. Пели они эту песню, несмотря на то, что королевским указом петь ее было запрещено под страхом смерти.

Более шести тысяч рудокопов вышли из города и потянулись вверх по дороге на холм Шпицберг, что высится между Малином и Каньком. Здесь они расположились лагерем и, по совету старшин, окопались и насыпали вал.

Тихо стало в Кутна-Горе, но тишина никого там не радовала. Паны боялись рудокопов и опасались понести большие убытки, оставшись без рабочих на рудниках. На Итальянском дворе все были раздражены дерзостью рудокопов и старались придумать,

как бы их заставить работать, принудить к покорности и наказать.

Строчили королевские чиновники и их подручные бумагу за бумагой, припечатывали конверты печатями, а гонцы на быстрых конях развозили их в разные места.

* * *

Прошел день, другой, третий и еще день, а рудокопы все стояли в своем укрепленном лагере на холме и ждали, не предложат ли им паны вернуться работать на рудники, не пообещают ли прибавку. Никто, однако, не шел; ни одна душа не показывалась на дороге к лагерю. Настал вечер пятого дня. Вооруженные молодые рудокопы, стоя в дозоре на насыпи, зорко, не смыкая глаз, охраняли покой своих товарищей.

Тревожен был сон рудокопов, а старшины почти не смыкали глаз. Подозревали они, что в Кутна-Горе паны замышляют что-то недоброе, и боялись, что не продержаться им долго на этом холме: запасы пищи приходили к концу. Заснули рудокопы поздно. Но долго спать им не пришлось. Перед самым рассветом послышался шум. Это дозорные, заметив приближение большого отряда, закричали с вала: «Вставай!» Взобравшись на вал, старшины увидели в утреннем полумраке темную массу пеших и конных людей. Отряд двигался к лагерю с севера, от города Колина.

Вдруг с другого конца вала раздались крики, что новый отряд идет от Чаславы и подходит к лагерю сбоку. А вслед за тем все увидели, как из города, из Кутна-Горы, выступил многочисленный отряд и двинулся к лагерю, обходя его сзади. Слышались звуки барабанного боя и военной трубы; над кутногорским отрядом и над отрядами других городов развевались знамена.

Всем стало ясно, что войска идут к лагерю рудокопов, чтобы окружить его со всех сторон и зажать в кольцо. Получили чаславские и колинские горожане из Кутна-Горы грозные вести, будто бы рудокопы готовятся к бунту и хотят уничтожить шахты и копи.

Еще равнялись и строились передовые шеренги, как вдруг показался новый большой вооруженный отряд, прибывший из Подебрад; в рядах его было много всадников. Когда войска остановились у подножия холма, занялся день, и рудокопы увидели, что ведет этот отряд управитель подебрадского королевского замка Онек Каменицкий из Топиц.

Высокий холм, на котором укрепились рудокопы, был окружен со всех сторон, склоны его наводнили войска неприятеля. Свыше четырех тысяч вооруженных солдат сошлось и съехалось сюда. Стоя наверху, за валом, группами, как приказали старшины, рудокопы с оружием и молотами в руках ожидали нападения

врага. Все решили, что первыми боя не начнут, но пощады просить и сдаваться не будут.

Но тут некоторым пришло в голову, что не худо бы поговорить не с кутногорскими панами, а с подебрадским управителем — он, мол, правая рука короля и действует по его воле. Онек Каменицкий, наверно, и не ведает, что случилось в Кутна-Горе, почему пришли сюда, на холм, рудокопы. Если ему все объяснить, так он, пожалуй, возьмет их сторону и поможет дойти до самого короля либо доложит ему об их жалобе.

И вот сверкающий оружием подебрадский управитель отделился от своего отряда и направился один прямо к горняцкому лагерю. Тут вышли к нему навстречу за вал все горняки, и один из них, седобородый Опат, что всегда говорил от лица товарищей, объяснил управителю, что не желают они кровопролития, а лишь отстаивают свои права и просят о том, чтобы выслушал их его милость король.

— Если это так,— сказал Каменицкий,— идемте со мной в Подебрады. Я добьюсь у его королевской милости всего, чего вы желаете.

— Мы с радостью бы пошли,— ответил Опат,— да боимся за свои головы.

— Пойдемте со мной, и верьте моему слову — никто вас не обидит.

Положившись на его рыцарское слово, старшины порешили идти. Они рассказали товарищам про обещание управителя, простились со своими семьями и тронулись в путь. Пошел Опат с братом своим Викторином, пошли братья Шимон и Пруша, Духек, Черный, Кужель, Голый Жельв, Ондржей Немец, Вит Крхпявый, Лапа из Глоушки, Младек и Клад. Все остальные со своими семьями двинулись обратно в Кутна-Гору, чтобы там ожидать, пока король, как им обещано, разберет их жалобу.

А тем временем старшины товарищества шли с Онеком Каменицким и его людьми в Подебрады. Не один раз оглянулись они в сторону Кутна-Горы; невесело смотрели они вперед. Сомнения мучили рудокопов, не было у них уверенности в успехе, и чувствовали они себя в панской власти.

Но все же верили они, что сдержит рыцарь данное слово. В Подебрадах управитель поместил их в людскую при замке и приказал хорошо поить и кормить. Могли они свободно гулять по двору, но из замка в город уйти не смели. Подъемный мост был целый день поднят.

На третий день призвал управитель рудокопов на короткий допрос и обещал тотчас же послать с письмом двух гонцов к королю. А пока пусть наберутся терпения; лишь только придет ответ от короля, и, бог даст, хороший, тотчас же он их известит.

А донесение между тем давно было послано, но, подкупленный кутногорскими панами, отправил управитель письмо, во всем

сходное с жалобой, поданной королю чиновниками с Итальянского двора. Писал в нем Онек Каменицкий, что рудокопы — опасные бунтовщики и могут Кутна-Гору, эту сокровищницу его королевской милости и всего Чешского королевства, разорить и разрушить. Прежде чем воротились гонцы, управитель сам успел съездить в Кутна-Гору; все рассказал он кутногорским панам в благодарность за обещанную награду: как написал он донос и как по тому доносу должны осудить рудокопов на казнь — пусть, мол, паны готовят им смертные рубахи. И приготовили паны прежде всего кучу серебра для подебрадского управителя, а затем, тайно, тринадцать смертных рубах из белого полотна для старшин горняцкого товарищества.

Только вернулся управитель из Кутна-Горы в Подебрады, как прискакали гонцы от короля. Приехали они вечером, втихомолку, и рудокопы о том ничего не узнали. На следующий день вызвал к себе управитель Голого, Ондржея Немца и Вита Крхнявого. Приказал им идти на Крживоклат. Там, мол, напали на руду и хотели бы знать, какова она; нужно, чтобы посмотрели ее люди, знающие толк в руде и драгоценных каменьях.

Поверили горняки лживым словам и отправились в путь, простившись с друзьями до скорой и, как они думали, более счастливой встречи. Не знали они, что никогда больше им не свидеться, что их провожатый везет предательское письмо управителю крживоклатского замка, что должны они сложить там свои головы и уже приготовлены для них в повозке три смертные рубахи.

На третий день, после того как увезли троих рудокопов, приказал управитель вызвать к себе десятерых оставшихся, не ведавших до той минуты, что уже привезли гонцы королевский указ. Было то ранним утром.

Дивились старшины товарищества, почему вызвал их управитель в такую рань. «Верно, гонцы возвратились» — так утешали они себя.

Но не в канцелярию повели их, а на широкий двор и поставили перед балконом, высящимся на трех столбах прямо под окнами управителя. Вокруг двора, где еще лежали утренние тени, у стен башен, крыши которых уже позолотили первые лучи августовского утра, встали вооруженные солдаты с копьями в руках. Много их было.

Старшины удивились, когда им велели остановиться перед балконом. Недолго пришлось им ждать. Из канцелярии на балкон вышел Онек Каменицкий в черной бархатной шляпе с черным пером и золотым шнуром, в черном кафтане и черных штанах; за ним шли Ждярский, судья города Подебрады, и чиновники из замка.

Держа указ в руках, управитель строго сказал рудокопам, что его милость король соизволил объявить свою волю: повелевает он,

чтобы все, кто тут стоит, и те, что посланы в Крживоклат, подверглись, как бунтовщики, смертной казни через отсечение головы.

Оцепенели рудокопы. И у старых и у молодых застыла кровь в жилах — не оттого, что испугались они, а от великой несправедливости управителя, так коварно и подло поступившего с ними. Сначала крикнул один, а за ним возмущенно закричали все в один голос, что управитель — бесстыдный предатель, что потерял он свою честь, нарушив данное слово.

Онек, мрачный, как туча, молча кивнул головой; солдаты схватили рудокопов и увели их обратно в людскую, где уже ожидали палачи: Сохор из замка и Колоух из города Подебрады, оба со своими подручными. Осужденных одели в белые смертные рубахи и привели к ним двух священников, чтобы подготовить их в последний путь.

Было девять часов утра, когда старшин, связанных по двое рука к руке, вывели из замка. Впереди многочисленного вооруженного отряда ехал на коне Онек Каменицкий, за ним шагал судья Ждярский со своими помощниками.

Весть о том, что происходит в замке, разнеслась по городу, и большая толпа собралась, чтобы следовать за печальной процессией.

Все роптали на приговор, проклинали управителя и жалели несчастных осужденных. В белых рубахах, босые, шли кутногорские рудокопы своим скорбным путем; мутилось в глазах у них, и звон похоронного колокола глухо отдавался в ушах.

Как в страшном сновидении, двигались они. Роковой конец наступил так внезапно, так неожиданно!.. О таком исходе никто из них и не помышлял. До последней минуты утешал их управитель, что все кончится хорошо.

Мало того, что с ними поступили несправедливо,— теперь их еще ведут на смерть! А дети, бедные дети и жены! «Нет, это слишком жестоко! Не может этого быть!» — твердили рудокопы. Но эти путы, эти смертные рубахи и похоронный звон... Нет, это все, верно, только для устрашения. Хотят их паны наказать страхом смерти. А как до места дойдут, объявит им управитель милость. Так решили они, все еще веря в спасение.

Уже миновали они неприступный подебрадский замок, лежащий на равнине при Лабе, перешли мост, осталась позади деревня Клук. И вот пришли рудокопы на скорбное место посреди луга, между селеньями Палабецким и Клуковским. Старая груша раскинула над плахой свою пышную крону, а еще выше над нею зеленел развесистый дуб. Могучие его ветви низко склонялись, почти касаясь травы.

У того дуба остановилась процессия, и крикнул с коня подебрадский управитель палачу Колоуху одно-единственное слово:

— Начинай!

Слово это погасило последнюю искру надежды. Поняли рудокопы, что не вернутся они обратно. Все, все вокруг — не устрашение, а ужасная действительность. Это был их последний путь.

Все в толпе были охвачены жалостью. Даже палач Колоух, уже державший в руках обнаженный меч, швырнул его под грушу и негодующе воскликнул:

— Не буду казнить!

Но палач Сохор, не смевший ослушаться своего начальника, выступил вперед и совершил то, что приказал ему жестокосердный пан.

Первым положил голову на плаху Шимон — старший из двух братьев. Ветвь могучего дуба, как зеленый навес, раскинулась над ним. Сквозь просветы в листве сверкнул меч палача. Кровь брызнула фонтаном и окропила ветвь дуба; словно после ливня, закапали с нее крупные алые капли.

За Шимоном сложил голову Пруша, младший его брат, затем Черный, за ним Опат с братом — все десять, один за другим.

В ту же пору совершена была казнь и на Крживоклате. Но не все осужденные погибли. Один из трех рудокопов, Вит Крхнявый, когда уже обезглавлены были двое его товарищей, разорвал веревку, оглушил палача ударом тяжелого камня, бежал в лес и так спасся.

* * *

Добыча руды в Кутна-Горе после жестокой казни невинных рудокопов пошла на убыль и скоро почти совсем прекратилась. А на том месте, где умерли рудокопы, случилась диковинная вещь. На дубе, под которым свершилась казнь, начали родиться с той поры необычайные желуди: имели они форму горняцкой шапки. Но родились они лишь на одной дубовой ветви — на той, которую окропила кровь казненных и которая с той поры каждый год покрывалась красными листьями.

Случалось так, что в засуху не бывало на всем могучем старом дубе ни одного желудя, но на этой ветви желуди родились из года в год. Те, похожие на горняцкую шапку, желуди стали священными. Из ближних и из дальних сел и деревень приходили за ними и брали на память.

КОММЕНТАРИЙ

А. Ирасек

1. Сказание входит в книгу «Старинные сказания чешского народа» (1894) и повествует о реальном событии — первом восстании рудокопов Чехии. Народные предания, на основе которых создано данное произведение, представляют большую историческую ценность как одно из первых свидетельств выступления рабочих против эксплуататоров. Сказание дается с незначительными сокращениями.

ЛИТЕРАТУРА США

Развитие США в конце XIX — начале XX в. характеризуется переходом капитализма в империалистическую стадию своего развития. Победа буржуазного Севера над аграрным рабовладельческим Югом во время Гражданской войны 1861—1865 гг. открыла дорогу для быстрого развития капиталистических отношений. Появление мощных монополий, возглавляемых экономическими «королями»-миллионерами», и поглощение ими мелких предпринимателей сопровождалось дальнейшим ухудшением положения трудящихся масс: пролетариата и мелких фермеров. Крупный капитал развязывает империалистические войны (например, испано-американская война 1898 г.), подчиняет себе государственный аппарат, что позволяет ему контролировать как внешнюю, так и внутреннюю политику государства. Одновременно в США происходит процесс становления классового сознания трудящихся, вступление широких слоев населения на путь борьбы с эксплуататорами. По стране прокатываются волны стачек и организованных выступлений рабочих, начавшихся в период экономического кризиса 1873—1878 гг. и продолжавшихся на протяжении всего периода с 1873 по 1917 г.

Монополии проникают в сферу культуры и, сосредоточив в своих руках основную часть средств массовой информации, стремятся поставить искусство на службу капиталу, обрекая на нищету честных художников и поощряя продажных дельцов от искусства. В литературе ведется ожесточенная борьба, в которой молодой американский критический реализм и натурализм противостоят неоромантикам и новым эстетам. Критический реализм побеждает и к концу XIX в. становится ведущим литературным направлением.

НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантическое направление в США сильно отличается от европейского. Во-первых, оно было очень неоднородным, включало в себя самые различные течения и школы, объединяло творчество весьма непохожих писателей, подчас отстаивающих противоположные эстетические принципы. Во-вторых, американский неоромантизм не обладал таким антибуржуазным пафосом, как, например, английский или французский. Американские нео-

романтики в основном стояли на охранительных позициях, и их творчество использовалось в борьбе с молодым критическим реализмом.

В 70-х гг. возникает так называемая школа «нежного реализма» (иногда название этой школы переводят как «школа благопристойности», «изысканная традиция»). «Нежные реалисты» опирались на традиции «бостонской школы» американских романтиков. Представители «нежного реализма» выступали против писателей-реалистов, активно отстаивали теорию «искусства для искусства». Они требовали изображения лишь светлых сторон жизни.

Писатели этой школы пользовались поддержкой крупных монополий, к их услугам были многочисленные издательства и журналы. К этой школе примыкали и писатели, пытавшиеся примирить ее принципы с реальной действительностью (например, У. Д. Хоуэллс).

Эстетика неоромантизма проявляется и в творчестве ряда писателей, не входивших в «школу благопристойности». Крупными неоромантиками были новеллист А. Бирс, поэт Э. А. Робинсон и некоторые другие. В творчестве каждого из них отдельные черты неоромантизма играли положительную роль, помогали выражению авторской позиции. Но в целом это направление играло в литературе США отрицательную роль. Именно оно выдвинуло жанры «романа делового успеха», «антирабочего романа», псевдоисторического романа авантюры. В этих жанрах действительность изображалась как идеальное поприще для достижения успеха человеком, обладающим сильной волей.

Неоромантики США ожесточенно боролись с критическим реализмом, стремились всячески затормозить его развитие.

УИЛЬЯМ ДИН ХОУЭЛЛС

(1837—1920)

Уильям Хоуэллс — романист, критик, драматург, оказавший значительное влияние на развитие критического реализма в США. У. Хоуэллс был автором биографии Авраама Линкольна, использовавшейся в предвыборной кампании этого президента, одним из самых влиятельных критиков и редакторов в США конца XIX в. В своих работах, изданных в книгах «Критика и проза» (1891) и «Литература и жизнь» (1902) У. Хоуэллс требовал от литературы правдивости и жизненности, хотя это требование было существенно ограничено положением о том, что в американской действительности нет отрицательных сторон, свойственных действительности европейской. Это тесно связывает теорию У. Хоуэллса с «нежным реализмом». В то же время в его книгах содержится глубокий анализ произведений таких писателей-реалистов, как Тургенев, Толстой, Флобер, Ибсен, чье творчество критик считает достойным подражания. У. Хоуэллс требует от писателя определенности его позиции по отношению к описываемым явлениям, особое внимание уделяет проблеме типизации. Так, не отвергая «нежного реализма» и даже защищая многие его положения, писатель изнутри разрушает основные принципы этой школы, прокладывая дорогу критическому реализму.

Романы У. Хоуэллса «Леди с корабля «Арустук» (1871), «Случайное знакомство» (1873), «Энни Килберн» (1888) и др. также показывают сильное влияние «нежного реализма», под которым находился писатель, хотя эти произведения явно выходят за рамки данной школы и в них ощущается тяготение автора к критическому реализму. В романах У. Хоуэллса содержится критика американской действительности, которая с годами усиливается, в поздних произведениях романиста появляются даже социалистические идеи (роман «Сквозь игольное ушко», 1907).

ИЗ КНИГИ «КРИТИКА И ПРОЗА»

<...> В начале нашего столетия, когда романтики вели такую же борьбу с одряхлевшим классицизмом, какую сегодня ведут с одряхлевшим романтизмом реалисты, итальянский поэт Монти[1] провозглашал, что «романтизм — это хладная могила Красоты», чуть ли не предвещая то, что теперь говорится о реализме. Романтизм того времени и сегодняшний реализм до известной степени одно и то же. При своем рождении романтизм, подобно реализму в наши дни, стремился углубить в искусстве психологическое начало, сломать все препятствия на пути свободы художественного творчества, вырваться из парализующей художника власти традиций. Весь свой пыл романтики истратили на достижение этой цели и уже не им, а реалистам выпало утвердить закон верности искусства действительности и соответствия поступков героев жизненным мотивам как непременного условия подлинно великой литературы. Сам по себе такой взгляд на литературу не нов, однако никогда он не характеризовал ее смысл и направленность столь полно, как сегодня. Как только реализм изменяет самому себе, как только он сводится к простому нагромождению жизненных фактов, к тому, что жизнь просто запечатлевается, как рельеф на карте, а не отображается, как на художественном полотне, реализм погибает, как погиб романтизм. Каждый истинный реалист инстинктивно сознает это, и, может быть, поэтому он так тщательно отбирает каждый используемый им в творчестве жизненный факт и чувствует себя обязанным объяснить его значение, даже прямо указать на его значение, хотя его и могут при этом обвинить в чрезмерном морализме. В жизни для него нет вещей незначительных, все свидетельствует о той или иной жизненной черте, все так или иначе проясняет человеческую судьбу, и ни одно творение божие не заслуживает в его глазах презрительного безразличия. Наблюдая человеческую жизнь, он не может стоять на точке зрения, что то или иное обстоятельство не заслуживает никакого внимания, как не может ученый объявить недостойным своего внимания то или иное явление материального мира, им изучаемого. Он повсюду чувствует равнозначность самых разных вещей и близость всех людей; душа его возвышается не поклонением мишурным ритуалам, призракам и несуществующему, но созерцанием реального, ибо лишь в реальном обретается истина. Если он обращается к критике, его задачей становится разрушение образов ложных богов и фальшивых кумиров; его долг — покончить с теми жалкими и глупыми идеями, которыми, как игрушками, любят забавляться многие вполне взрослые люди. Он не может примириться с тем, что воображением людей владеют Джек — Гроза Великанов и Кот в сапогах[2], даже если эти персонажи выступают под видом каторжника Вотрена[3], или маркиза де Моприво, или тринадцати проклятых аристократов[4]. Читая обо всех подоб-

ных чудищах у Бальзака, он должен помнить, что Бальзак в таких случаях не был Бальзаком, он был Дюма; он не был реалистом, он оставался романтиком.

<...> Реализм — это только правдивое воспроизведение в искусстве жизненного материала, не больше, но и не меньше; и среди английских романистов первой, кто воссоздавал жизненный материал абсолютно правдиво, была Джейн Остин [5]. Именно поэтому из всех английских романистов Остин — в наибольшей степени художник и ее одну можно сопоставить с великими мастерами скандинавского, славянского романа. Дело решается не степенью развития интеллекта, во всяком случае не исключительно этим. Англичанам интеллекта не занимать, но им не хватает вкуса; точнее сказать, их вкус испорчен дурной критикой, основывающей свои суждения не на принципах, а на личных пристрастиях и приучающей к мысли, что вещь, которая тебе нравится, тем самым уже является хорошей вещью, вместо того чтобы учить отличать хорошее от посредственного. Искусство прозы, каким владела Джейн Остин, приходило после нее в упадок под пером Скотта, Булвера, Диккенса, Шарлотты Бронте, Теккерея и даже Джордж Элиот; Европой в те времена владело повальное увлечение романтическим, и эти великие писатели не могли что-то не воспринять от вкусов своей эпохи. Однако в Англии и сейчас почти не видно признаков движения вперед, и все потому, что английская критика и теперь, когда в Европе созданы настоящие шедевры, остается провинциальной, узкой и пристрастной и руководствуется в своих оценках скорее личными качествами писателя, чем достоинствами и недостатками его произведений. Для известного времени было закономерно, что английские романтики, по словам сеньора Вальдеса [6], увлекались «варварскими нравами средневековья, искажая и смягчая истинную картину той эпохи, как это делали Вальтер Скотт и писавшие в его духе»; было неизбежно, что они «все свои усилия тратили на то, чтобы создать ложное представление о природе, наделить персонажей утонченными и возвышенными чувствами и выдумать несуществующую психологию соответственно своим фантазиям», чем и занимались Булвер и Диккенс, как в свое время Руссо и мадам де Сталь, не говоря уже о Бальзаке, который в худших своих вещах превзошел по этой части их всех. Болезнь развивалась естественным своим путем; вероятно, все прочие английские пороки надо отнести за счет критики; дело здесь не в том, что критика предопределила характер творчества того или иного писателя — воздействовать непосредственно на ход творчества критика не может; дело в тех оценках, которые тот или иной писатель получал у критиков, упорно защищавших в искусстве ложные идеалы. Единственный проницательный наблюдатель жизни английских средних классов после Джейн Остин — это Джордж Элиот, которую можно, не покривив душой, назвать рядом с Остин, но которая была не столько

художником, сколько моралистом; поэтому-то Элиот стоит выше Остин во всем, кроме формы и метода, вещей для искусства наиболее существенных; а как раз в этих отношениях Элиот безнадежно от Остин отстает. Ближе всего к Остин стоит Энтони Троллоп[1], тоже наделенный даром простоты и правдивости, способностью инстинктивно постигать истину, далекую от философского глубокомыслия и столь же простую, как свет дня; но Троллоп начисто лишен положительного идеала — настолько, что подчас ему хочется принять позу карикатуриста вроде Теккерея и, возвысившись над изображаемым, пригвоздить всех своих персонажей к подобающему им месту; засунув руки в карманы, он иронически комментирует происходящее и при этом разрушает ту художественную иллюзию, без которой в искусстве немыслима истина. В общем, у Троллопа инстинкт художника далеко превосходит избранные им идеалы; и вот, держась не слишком лестного мнения о жизни в общественных ее проявлениях и обладая чисто буржуазными взглядами, он, однако же, создавал романы, чьи достоинства были превзойдены лишь с появлением в прозе глубоко поэтичных интонаций, которые принес с собой Томас Гарди. И тем не менее, если руководствоваться мнениями английской критики, даже сейчас, когда в Европе повсюду заметно тяготение к свету новой эстетической истины, предпочтение нужно будет, разумеется, отдать не тем писателям, которых я назвал: нет, в большинстве своем англичане будут безоговорочно на стороне кого-нибудь из тех, наделенных столь слабым художественным чувством писателей, которые по всякому поводу — значительному или ничтожному — не колеблясь погружают своих персонажей в пучину страстей, а затем вылавливают их из этой пучины и демонстрируют читателям, надрывно крича об их исключительных душевных качествах и перстом указуя на их величие или уродство.

Несомненно, понятие об искусстве изменяется и у этих несчастных островитян. Если бы только поиски истины можно было сделать модным занятием, будьте уверены, все эти «умные люди» тут же стали бы поклоняться истине; но вот беда — истина слишком серьезное понятие, чтобы так с ним обращаться, поэтому придется подождать, пока цивилизация не доберется и до этой публики. Тогда они поймут, что критика сбивала их с толку и что именно из-за ложных позиций критики английская проза переживает не то чтобы упадок, но непрекращающееся понижение своей значимости как вида искусства. <...>

<...> Большей частью американские романы замечательны масштабностью своего содержания и тенденцией, в них заключенной. Я не сказал бы, что все они хороши или что любой из них может быть безоговорочно назван хорошим; однако почти в каждом американском романе я нахожу стремление смотреть на окружающую жизнь не через литературные очки, а собственными глазами, о чем мы так долго лишь мечтали, а также стремление видеть ге-

роя не таким, каким он предстает в романах, созданных другими писателями, а таким, каким мы его встречаем повсюду, когда отрываемся от чтения романов. Подчас это стремление весьма сильно расходится с достоинствами формы, но в некоторых наших романах оно находит себе совершенное выражение и в художественном смысле; да и не это главное — для нашего времени само такое стремление куда более важно, чем отшлифованность формы. Именно благодаря ему американская проза примыкает к единственному живому направлению в литературе, и по той же самой причине любые пять — десять американских романов будут превосходить точно также наугад выбранные пять — десять английских романов непосредственностью и правдивостью повествования и будут иметь такое же право на существование, как романы русские, французские, испанские, итальянские и норвежские.

Преимущество американского романиста над своим английским собратом и, думается, более благоприятные для американцев перспективы на будущее обусловлены различием в идеалах, ими исповедуемых. Пристрастие к бурной велеречивости и к героическому, неотъемлемое от англичан, есть нечто столь примитивное и нездоровое, что человек, им наделенный, оказывается слеп и глух к самым глубоким и значительным сторонам жизни и искусства, оказывается столь невосприимчивым к высшим их ценностям, что свобода или несвобода от подобного пристрастия создает огромное различие, и человеку, от него свободному, остается лишь вознести хвалу небу за то, что оно не сделало его рабом подобных склонностей. <...>

<...> И в самом деле, американец, решивший в полной мере воспользоваться благами, доставшимися ему при рождении, живет в мире, совсем непохожем на мир, где обитают англичане, и говорит (причем часто в нос) на совсем другом языке; он дышит чистым и бодрящим воздухом, о котором тщетно мечтают эти пасынки судьбы — островитяне, чьи легкие забиты осадками тумана и угольной копотью. Но американцу не следует похваляться выпавшими ему преимуществами; он должен проявить снисхождение к своему кузену, который, кашляя, бормочет, что, открыв какой-нибудь наш роман, он почувствовал, как его заставили бродить по помойкам. Я сострадаю бедняге и скажу ему в утешение, что и у меня появлялось такое чувство, когда я погружался в атмосферу, господствующую в некоторых наших повествованиях более возвышенного и романтического характера.

Однако не раз и не два бывало и так, что я читал книги, от которых у среднего англичанина начался бы приступ астмы и которые мне доставили только чувство удовольствия и ничуть не выбили меня из колеи. И ведь в книгах этих ничего особенного не происходит, то есть никто никого не убивает и не устраивает погромов в домах соседей; нет там никаких поджогов и ограблений, нет и призраков, или зверей, раздирающих трупы в клочья, или

побегов при помощи веревки толщиной в волосок, или кораблекрушений, чудовищ, жертвующих собой ради героев, и старух пяти тысяч лет от роду; словом, как заявил у Дю Морье[8] герой-француз, приехав на лисью охоту, «тут ни променада, ни оркестра, вообще ничего». И тем не менее книга представляет живейший интерес для каждого, кого увлекает познание индивидуальных свойств людей и общих условий жизни, как они выявляются в ходе американской истории.

А пока что эти условия были настолько благоприятными (хотя в конечном счете они всегда начинают портиться), что нетрудно понять истоки того оптимистического взгляда на мир, который отмечает в нашем романе м-р Хьюз. В прежние времена деятельности романтиков в Америке мешало одно обстоятельство, на которое полушутя, полувсерьез жаловался Готорн[9], — в нашей стране, далеко шагнувшей по пути процветания для всех, было слишком мало теневых сторон, слишком мало контрастов: и теперь, когда читаешь роман Достоевского «Преступление и наказание», невольно думаешь, что, если бы кто-нибудь из американских прозаиков обратился к теме столь глубоко трагической, это был бы выбор ошибочный, неестественный — по-своему столь же ошибочный и неестественный, как и в том случае, если бы писатель-американец начал вставлять в свои произведения сцены в стиле «ню»[10], которые писателям романских народов представляются весьма возвышенными. Хотя и у нас пустынных земель предостаточно, очень немногим американским писателям выпало пережить ожидание минуты, когда будет приведен в исполнение смертный приговор, а затем изведать на собственном опыте всю суровость зимы где-нибудь в Дулуте[11]; в стране, где плотники и слесари-поденщики зарабатывают в день по четыре доллара, страдания от голода и холода ведомы сравнительно малой части населения, а зло, которое один класс причиняет другому, было практически почти незаметным, хотя, надо сказать, все теперь меняется к худшему. И поэтому наших романистов влекут более радостные стороны жизни, для Америки куда более характерные; и вообще их влечет скорее мир индивидуальных, чем мир общественных интересов. Пусть меня назовут плоским философом — я все равно считаю, что нужно правдиво описывать отличное состояние современного нашего общества; сами человеческие побуждения у нас, похоже не столь жестокие, изменились под влиянием условий, которые, во всяком случае прежде, не причиняли никому никакого вреда, не ставили препятствий на пути тех, кто дерзал, и не противодействовали осуществлению любого желания, коль скоро оно не расходилось с законом. Думаю, что, пока существует мир, не исчезнут и грех, страдание, горе, но думаю также, что у нас, в Новом Свете, все это вызвано главным образом индивидуальными отношениями между людьми, а еще чаще — отношением человека к самому себе. Да, и в Америке люди умирают, и в Америке они часто страдают

ужасными болезнями, перед которыми, видимо, бессильны наши многочисленные патентованные средства; но трагедии такого рода заключены в самом порядке вещей на земле, и Америку характеризуют не они, а преобладание здоровья, радости, успеха, счастливой жизни. Не нужно похваляться этим, но всегда нужно быть верным фактам жизни и нужно видеть, что, не считая тех драм, которые неизбежны для всякого смертного, американцы живут в таких условиях, при которых большинство зол, омрачивших историю страны, можно в будущем предотвратить честным трудом и неэгоистичным поведением. <...> Я вполне допускаю, что в искусстве новеллы американцы достигли едва ли не предельных вершин, обогнав, пожалуй, всех других. <...>

ЭДВИН АРЛИНГТОН РОБИНСОН
(1869—1935)

Э. Робинсон — камерный поэт-неоромантик. Американская действительность не принималась поэтом. Он обращается к этической проблематике, опирается на теорию «искусства для искусства». Однако в ряде своих произведений Э. Робинсон создает правдивые картины американской жизни, передает ощущение неблагополучия, надвигающейся катастрофы. В соответствии с неоромантической эстетикой Э. Робинсон часто обращается к прошлому, где находит для себя идеальных героев («артуровский цикл» поэм, 1917—1927). В своей поэзии Э. Робинсон использует фольклорные элементы, вводит в свои стихотворения просторечия, обращается к традиционным народным жанрам. Для стихотворений поэта характерен психологизм, философичность. Основные произведения Э. Робинсона — сборники «Дети ночи» (1897), «Капитан Крег» (1902), «Город на реке» (1910), «Человек на горизонте» (1916), «Три таверны» (1920).

МЕЛЬНИЦА

Жена ждала, а он не шел,
И чай простыл, очаг заглох,
И на дурную мысль навел
Невнятный смысл немногих слов:
«Нет больше мельников теперь»,—
Сказал. И вышел в глубь двора,
И долго, опершись о дверь,
Стоял. Сегодня? Иль вчера?

И страха смутного волна
Дала на все без слов ответ.
Была бы мельница полна
Мучнистым гулом прежних лет...
Но писк голодных жадных крыс
О том же нагло ей твердил,
И тот, кто с потолка повис,
Жену бы не остановил.

Быть может, небывалый бред,
    Что следует он по пятам,—
Поглотит страх и скроет след
    Тропа во мраке, вниз,— а там
Вода чернеет у запруд
    И звездным бархатом блестит.
Пройдут круги, и снова пруд
    Спокоен, как всегда... на вид.

РИЧАРД КОРИ

Когда под вечер Кори ехал в сад,
Мы с тротуаров на него глазели:
Он джентльмен был с головы до пят,
Всегда подтянут, свеж, приветлив, делен.

Спокойствие и мощь он излучал,
Гуманностью своею был известен.
О, кто из нас за кружкой не мечтал
Стать мильонером, быть на его месте!

Он был богат,— богаче короля,—
Изысканный, всегда одет красиво.
Ну, словом, никогда еще земля
Такого совершенства не носила.

Трудились мы, не покладая рук,
Частенько кто-нибудь из нас постился,
А Ричард Кори процветал, и вдруг
Пришел домой, взял кольт и застрелился.

АМБРОЗ БИРС
(1842—1914)

Амброз Бирс — новеллист, выдающийся мастер короткого рассказа. Творчество А. Бирса глубоко противоречиво. С одной стороны, новеллист явно находился в оппозиции «бостонцам» и их последователям. Он отнюдь не считал американскую действительность безмятежной и гармоничной и резко выражал свое неприятие современного общества, часто поднимаясь до глубоких социальных обличений. С другой стороны, писатель не принимал реалистических принципов искусства, не верил в возможность изменения действительности. В своих произведениях А. Бирс продолжал традиции американских романтиков Н. Готорна и Э. А. По. Он активно использовал фантастику, в его новеллах часто действуют ирреальные силы, писатель внимательно исследует патологические проявления человеческой психики. Все это в косвенной форме отражает протест А. Бирса против современной ему жизни и современного ему искусства, но одновременно утверждает неверие и цинизм по отношению к действительности. Теоретические и фило-

софские взгляды писателя нашли отражение в его «Словаре сатаны» (1886—1906). Безусловный талант автора, его писательская честность, стремление разрушить стандарт «счастливых концовок», опровергнуть каноны «литературы благополучия» сыграли значительную роль в развитии традиционного американского жанра новеллы, блестящие образцы которого создал А. Бирс («Проситель», «Собачье мыло», «Случай на мосту через Совиный ручей», «Проклятая тварь» и др.).

СЛУЧАЙ НА МОСТУ ЧЕРЕЗ СОВИНЫЙ РУЧЕЙ[1]

1

На железнодорожном мосту, в Северной Алабаме, стоял человек и смотрел вниз, на быструю реку в двадцати футах под ним. Руки у него были связаны за спиной. Шею туго стягивала веревка. Она была прикреплена к поперечной балке над его головой и приспущена до его колен. Несколько досок, положенных на шпалы, служили помостом для него и для его палачей — двух солдат федеральной армии[2] под началом сержанта, который в мирное время, вероятно, был помощником шерифа. На том же импровизированном эшафоте, немного поодаль, стоял офицер в полной форме, при оружии. Он был в чипе капитана. На обоих концах моста стояло по часовому с ружьем «на караул», то есть держа ружье вертикально, против левого плеча, в согнутой под прямым углом руке,— поза напряженная, требующая неестественного выпрямления туловища. По-видимому, знать о том, что делалось на мосту, не входило в обязанности часовых; они только преграждали доступ к настилу.

Позади одного из часовых никого не было видно; на сотню ярдов рельсы по прямой уходили в лес, затем исчезали за поворотом. По всей вероятности, в той стороне находился сторожевой пост. На другом берегу местность была открытая — пологий откос упирался в частокол из отвесно вколоченных бревен с бойницами для ружей и амбразурой, из которой торчало жерло наведенной на мост бронзовой пушки. По откосу, на полпути между мостом и укреплением, выстроились зрители — рота солдат в положении «вольно»: приклады упирались в землю, стволы были слегка наклонены к правому плечу, руки скрещены над ложем. Справа от выстроенной роты стоял лейтенант, воткнув саблю в землю и сложив руки на эфесе. За исключением четверых людей на середине моста, никто не двигался. Рота была повернута фронтом к мосту, солдаты стояли как каменные, глядя в пространство. Часовые, обращенные лицом каждый к своему берегу, казались статуями, служившими для украшения моста. Капитан, скрестив руки, молча следил за работой своих подчиненных, не делая никаких указаний. Смерть — высокая особа, и если она заранее оповещает о своем прибытии, ее следует принимать с официальными изъявлениями почета; это относится и к тем, кто с ней на короткой ноге. По кодексу военно-

го этикета безмолвие и неподвижность знаменуют глубокое почтение.

Человеку, которого готовили к повешению, было на вид лет тридцать пять. Судя по платью,— такое обычно носили плантаторы,— он был штатский. Черты лица правильные — прямой нос, энергичный рот, широкий лоб; зачесанные за уши длинные черные волосы падали на воротник хорошо сшитого сюртука. Он носил усы и бородку клином, но щеки были выбриты; большие темно-серые глаза выражали доброту, что было несколько неожиданно в человеке с петлей на шее. По всей видимости, это не был обыкновенный преступник. В своей универсальности закон военного времени предусматривает повешение для людей самых разных категорий, не исключая и джентльменов.

Закончив приготовления, оба солдата отступили и каждый оттащил доску, на которой стоял. Сержант повернулся к капитану, отдал честь и стал позади него, после чего капитан тоже сделал шаг в сторону. В результате этих перемещений осужденный и сержант очутились на разных концах доски, покрывавшей три перекладины моста. Тот конец, на котором стоял штатский, почти — только почти — доходил до четвертой. Раньше эта доска удерживалась в равновесии тяжестью капитана; теперь его место занял сержант. По сигналу капитана сержант должен был шагнуть в сторону, доска — качнуться, и осужденный — повиснуть в пролете между двумя перекладинами. Он оценил по достоинству простоту и практичность этого способа. Ему не закрыли лица и не завязали глаз. Он взглянул на свое шаткое подножие, затем обратил взор на бурлящую речку, бешено несущуюся под его ногами. Он заметил пляшущее в воде бревно и проводил его взглядом вниз по течению. Как медленно оно плыло! Какая ленивая река!

Он закрыл глаза, стараясь сосредоточить свои последние мысли на жене и детях. До сих пор вода, тронутая золотом раннего солнца, туман, застилавший берега, ниже по течению — маленький форт, рота солдат, плывущее бревно,— все отвлекало его. А теперь он ощутил новую помеху. Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебивал его мысли о близких — резкое, отчетливое металлическое постукивание, словно удары молота по наковальне; в нем была та же звонкость. Он прислушивался, пытаясь определить, что это за звук и откуда он исходит; он одновременно казался бесконечно далеким и очень близким. Удары следовали один за другим через правильные промежутки, но медленно, как похоронный звон. Он ждал каждого удара с нетерпением и — сам не зная почему — со страхом. Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились все мучительней. Чем реже раздавались звуки, тем большую силу и отчетливость они приобретали. Они, словно ножом, резали ухо; он едва удерживался от крика. То, что он слышал, было тиканье его часов.

Он открыл глаза и снова увидел воду под ногами. «Высвободить

бы только руки,— подумал он.— Я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой. Мой дом, слава богу, по ту сторону фронта; моя жена и дети все еще недосягаемы для захватчиков».

Когда эти мысли, которые здесь приходится излагать словами, сложились в сознании обреченного, точнее — молнией сверкнули в его мозгу, капитан сделал знак сержанту. Сержант отступил в сторону.

2

Пейтон Факуэр, состоятельный плантатор из старинной, весьма уважаемой алабамской семьи, рабовладелец и, подобно многим рабовладельцам, участник политической борьбы за отделение Южных Штатов, был ярым приверженцем дела южан. По некоторым не зависящим от него обстоятельствам, о которых здесь нет надобности говорить, ему не удалось вступить в ряды храброго войска, несчастливо сражавшегося и разгромленного под Коринфом[3], и он томился в бесславной праздности, стремясь приложить свои силы, мечтая об увлекательной жизни воина, ища случая отличиться. Он не сомневался, что такой случай представится ему, как он представляется всем в военное время. А пока он делал что мог. Не было услуги,— хотя бы самой скромной,— которой он с готовностью не оказал бы делу Юга; не было такого рискованного предприятия, на которое он не пошел бы, если против него не восставала совесть человека штатского, но воина душой, чистосердечно и не слишком вдумчиво признавшего — пусть и не полностью — откровенно гнусный принцип, что в делах любовных и военных дозволено все.

Однажды вечером, когда Факуэр с женой сидел на деревянной скамье у ворот своей усадьбы, к ним подъехал верховой в серой форме[4] и попросил напиться. Миссис Факуэр с величайшей охотой отправилась в дом, чтобы собственноручно исполнить его просьбу. Как только она ушла, ее муж подошел к запыленному всаднику и стал жадно расспрашивать его о положении на фронте.

— Янки[5] восстанавливают железные дороги, — сказал солдат,— и готовятся к наступлению. Они продвинулись до Совиного ручья, починили мост и возвели укрепление на левом берегу. Повсюду расклеен приказ военного командования, что всякий штатский, замеченный в порче железнодорожного полотна, мостов, туннелей или составов, будет повешен без суда. Я сам читал приказ.

— А далеко до моста? — спросил Факуэр.

— Миль тридцать.

— А наш берег охраняется?

— Там только сторожевой пост на линии, в полумили от реки, да один часовой в конце моста.

— А если бы какой-нибудь кандидат висельных наук и при-

том штатский проскользнул мимо сторожевого поста и справился с часовым,— с улыбкой сказал Факуэр,— что мог бы он сделать?

Солдат задумался.

— Я был там с месяц назад,— ответил он,— и помню, что во время зимнего разлива к деревянному устою моста прибило много плавника. Теперь бревна высохли и вспыхнут, как пакля.

Тут вернулась миссис Факуэр и дала солдату напиться. Он учтиво поблагодарил ее, поклонился хозяину и уехал. Час спустя, когда уже стемнело, он миновал плантацию в обратном направлении, держа путь на север. Это был лазутчик федеральных войск.

3

Падая в пролет моста, Пейтон Факуэр потерял сознание и ничего не чувствовал, как будто был уже мертв. Очнулся он — через тысячелетие, казалось ему,— от резкой боли в сдавленном горле, за которой последовало ощущение удушья. Мучительные боли, начинаясь у шеи, распространялись вниз по всему телу и точно острые стрелы пронзали его. Они мчались по точно намеченным разветвлениям, пульсируя с непостижимой частотой. Они казались огненными потоками, накалявшими его тело до нестерпимого жара. Головы боль не касалась — голова гудела от сильного прилива крови. Мысль вовсе не участвовала в этих ощущениях. Сознательная мозговая деятельность уже прекратилась; он мог только чувствовать, а чувствовать было пыткой. Но он знал, что движется. Лишенный материальной субстанции, превратившись в огненный центр светящегося облака, он качался, словно гигантский маятник, описывая немыслимую дугу колебаний. И вдруг, со страшной внезапностью, раздался громкий всплеск и замыкавший его свет взлетел кверху; уши ему наполнил неистовый рев, наступили холод и тьма. Но мозг уже снова работал; он понял, что веревка оборвалась и что он упал в воду. Но он не захлебнулся; петля, стягивавшая ему горло, не давала воде заливать легкие. Смерть через повешение на дне реки! Сочетание показалось ему диким! Он открыл глаза в темноте и увидел над головой слабый свет, но как далеко, как недосягаемо далеко! По-видимому, он еще погружался в воду, так как свет слабел и слабел, пока не осталось едва заметное мерцание. Потом свет опять стал больше и ярче, и он понял, что его выносит на поверхность, понял с сожалением, ибо теперь чувствовал себя хорошо. «Быть повешенным и утопленным,— подумал он,— это еще куда ни шло; но я не хочу быть пристреленным. Нет, меня не пристрелят; это было бы несправедливо».

Он не делал сознательных усилий, но по острой боли в запястьях догадался, что пытается высвободить руки. Он стал внимательно следить за этими попытками, равнодушный к исходу борьбы, словно праздный зритель, следящий за напряженной работой жонглера. Какая изумительная ловкость! Какая великолепная,

нечеловеческая сила! Ах, просто замечательно! Браво! Веревка упала, руки его разъединились и всплыли наверх, он смутно различал их в ширящемся свете справа и слева от себя. С растущим вниманием следил он за тем, как сначала одна, потом другая метнулась к петле на его шее. Они сорвали ее, со злобой отшвырнули, она извивалась, как уж. «Наденьте, наденьте опять!» Ему казалось, что он крикнул это своим рукам, ибо муки, последовавшие за ослаблением петли, превзошли все испытанное им до сих пор. Шея невыносимо болела; голова горела, как в огне; сердце, прежде едва бившееся, подскочило к самому горлу, стремясь вырваться наружу. Все тело извивалось в мучительных корчах. Но непокорные руки не слушались его приказа. Они били по воде сильными, короткими ударами сверху вниз, выталкивая его на поверхность. Он почувствовал, что голова его поднялась над водой, солнце ослепило глаза; грудная клетка судорожно расширилась — и в апогее боли его легкие наполнились воздухом, который он тут же с воплем исторгнул из себя.

Теперь он полностью овладел своими чувствами. Они даже были необычайно обострены и восприимчивы. Страшное потрясение, перенесенное его организмом, так утончило и возбудило их, что они отмечали явления, которые раньше были им недоступны. Он ощущал лицом набегающую рябь и отчетливо различал звук каждого толчка воды. Он смотрел на лесистый берег, видел отдельно каждое дерево, каждый листок и жилки на нем, вплоть до насекомых в листве — цикад, мух с блестящими спинками, серых пауков, протянувших свою паутину от ветки к ветке. Он видел все цвета радуги в капельках росы на миллионе травинок. Жужжание мошкары, плясавшей над быстро текущей рекой, трепетание крылышек стрекоз, удары лапок жука-плавунца, похожего на лодку, приподнятую веслами над водой,— все это было внятной музыкой. Рыбешка скользнула у самых его глаз, и он услышал шум, с каким она рассекала воду.

Когда он всплыл на поверхность, мост был позади него; в то же мгновение видимый мир стал медленно вращаться вокруг него, словно вокруг своей оси, и он увидел мост, укрепление на откосе, роту солдат, капитана, сержанта, двух рядовых — своих палачей. Они кричали и размахивали руками, указывая на него. Капитан выхватил пистолет, но не стрелял; у остальных не было в руках оружия. Их огромные жестикулирующие фигуры были нелепы и страшны.

Вдруг он услышал громкий звук выстрела, и что-то с силой ударило по воде в нескольких дюймах от его головы, обдав ему лицо брызгами. Опять раздался выстрел, и он увидел одного из часовых — ружье было вскинуто, над дулом поднимался сизый дымок. Человек в воде увидел глаз человека на мосту, смотревший на него сквозь щель прицельной рамки. Он обратил внимание на серый цвет этого глаза и вспомнил, что серые глаза считаются са-

мыми зоркими и что все знаменитые стрелки будто бы были сероглазы. Однако этот сероглазый стрелок промахнулся.

Встречное течение подхватило Факуэра, и, сделав полуоборот, он снова очутился лицом к лесистому берегу. В ту же минуту позади него раздался отчетливый и звонкий голос, и звук этого голоса, однотонный и певучий, донесся по воде так внятно, что пронизал все остальные звуки и заглушил их — даже всплески воды в его ушах. Факуэр, хоть и не был военным, достаточно часто посещал военные лагеря, чтобы понять грозный смысл этого нарочито спокойного протяжного напева: командир роты, выстроенной на берегу, вступил в дело. Как холодно и неумолимо, с какой ровной, невозмутимой модуляцией, рассчитанной на то, чтобы внушить спокойствие солдатам, с какой размеренной точностью прозвучали беспощадные слова:

«Рота, смирно!.. К плечу!.. Готовьсь!.. Наводи!.. Пли!..»

Факуэр нырнул — нырнул как можно глубже. Вода взревела в его ушах, словно то был Ниагарский водопад, но он все же услышал приглушенный гром залпа и, снова всплывая на поверхность, увидел блестящие кусочки металла, странно сплющенные, которые, вращаясь, медленно опускались на дно. Некоторые из них коснулись его лица и рук, затем отделились, продолжая опускаться. Один кусочек застрял между воротником и шеей: стало горячо, и Факуэр его вытащил.

Когда он, задыхаясь, всплыл на поверхность, он понял, что долго пробыл под водой; его довольно далеко отнесло течением — прочь от опасности. Солдаты кончали перезаряжать ружья; стальные шомполы, выдернутые из стволов, все сразу блеснули на солнце, мелькнули в воздухе и стали обратно в свои гнезда. Тем временем оба часовых снова выстрелили по собственному почину — и безуспешно. Человек, в которого они метили, видел все это, оглядываясь через плечо; теперь он уверенно плыл по течению. Его мозг работал с такой энергией, как руки и ноги; мысль приобрела быстроту молнии.

«Лейтенант,— рассуждал он,— допустил ошибку, потому что действовал по шаблону; больше он этого не сделает. Увернуться от залпа так же легко, как от одной пули. Он, должно быть, уже приказал открыть одиночный огонь. Плохо дело, от всех не спасешься».

Но вот в двух ярдах от него — чудовищный всплеск и тотчас же громкий стремительный звук, который, постепенно замирая, казалось, несся по воздуху обратно к укреплению, где завершился оглушительным взрывом, всколыхнувшим реку до самых глубин! Поднялась водяная стена, накренилась над ним, обрушилась на него, ослепила, задушила! В игру вступила пушка. Пока он отряхивался, высвобождаясь из вихря вспененной воды, он услышал впереди жужжание отклонившегося ядра, и через мгновение из лесу донесся треск ломающихся ветвей.

«Больше они этого не сделают,— думал Факуэр,— теперь они пустят в ход картечь. Нужно следить за пушкой; дым предостережет меня — звук-то ведь запаздывает; он отстает от выстрела. А пушка хорошая».

Вдруг он почувствовал, что его закружило, что он вертится волчком. Вода, оба берега, лес, оставшийся далеко позади мост, укрепление и рота солдат — все перемешалось и расплылось. Предметы давали о себе знать только своим цветом; бешеное вращение горизонтальных цветных полос — вот все, что он видел. Он попал в водоворот, и его крутило и несло к берегу с такой быстротой, что он чувствовал головокружение и тошноту. Через несколько минут его выбросило на песок — южного — берега, за небольшим выступом, который скрывал его от врагов. Внезапно прерванное движение, ссадина на руке, пораненной о камень, привели его в чувство, и он заплакал от радости. Он зарывал пальцы в песок, пригоршнями сыпал его на себя и вслух благославлял его. Песок сверкал, словно алмазы, рубины, изумруды; он походил на все, что только есть самого прекрасного на свете. Прибрежные деревья были точно гигантские кусты, посаженные в саду, он отметил стройный порядок их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал как пение золотой арфы. Он не испытывал желания завершить свой побег, и готов был остаться в этом волшебном уголке, пока его не настигнут.

Свист и треск картечи в ветвях высоко над головой нарушили его грезы. Канонир, обозлившись, наугад послал ему прощальный привет. Он вскочил на ноги, бегом взбежал по отлогому берегу и укрылся в лесу.

Весь день он шел, держа направление по солнцу. Лес казался бесконечным; нигде ни вырубки, ни хотя бы проселка. Он и не знал, что живет в такой глуши. В этом открытии было что-то жуткое.

К вечеру он обессилел от усталости и голода. Но мысль о жене и детях гнала его вперед. Наконец он выбрался на дорогу и почувствовал, что она приведет его к дому. Она была широкая и прямая, как городская улица, но, по-видимому, никто по ней не ездил. Поля не окаймляли ее, не видно было и домов. Ни намека на человеческое жилье, даже ни разу не залаяла собака. Черные стволы могучих деревьев стояли отвесной стеной по обе стороны дороги, сходясь в одной точке на горизонте, как линии на перспективном чертеже. Взглянув вверх из этой расселины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды; они соединялись в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл. Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и третий — он ясно расслышал шепот на незнакомом языке.

Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что

она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг — след веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды; чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух. Какой мягкой травой заросла эта неезженная дорога! Он уже не чувствовал ее под ногами.

Очевидно, несмотря на все мучения, он уснул на ходу, ибо теперь перед ним совсем иная картина,— может быть, он просто очнулся от бреда. Он стоит у ворот своего дома. Все осталось, как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает в утреннем солнце. Должно быть, он проблуждал всю ночь. Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу. На нижней ступеньке она останавливается и поджидает его с улыбкой неизъяснимой радости — вся изящество и благородство! Как она прекрасна! Он кидается к ней, раскрыв объятия. Он уже хочет прижать ее к груди, как вдруг яростный удар обрушивается сзади на шею; ослепительно белый свет с грохотом пушечного выстрела полыхает вокруг него — затем мрак и безмолвие!

Пейтон Факуэр был мертв, тело его, с переломленной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей.

НАТУРАЛИЗМ

Натурализм в США был своеобразной ранней формой критического реализма. В отличие от натурализма западноевропейских стран он возник почти одновременно с критическим реализмом и не только не был ему противопоставлен, но во многом подготовил его дальнейший расцвет. Не случайно в творчестве писателей, начинавших свой путь в качестве натуралистов, затем явно проявляются черты критического реализма (С. Крейн, Ф. Норрис). Вместе с реалистами натуралисты выступали против «бостонской школы» и «нежного реализма», активно боролись за литературу, отражающую американскую действительность. Они опирались не только на теоретическое наследие Э. Золя и других французских натуралистов, но и на творчество Л. Н. Толстого. Влияние Толстого в значительной мере определило то, что американский натурализм был менее ограничен. Биологизм, изображение примитивных героев, философский детерминизм нейтрализуются в нем показом широкого социального фона. Теоретики натурализма в США использовали реалистические принципы. Это заставляет рассматривать крупнейших представителей американского натурализма как писателей, объединивших в своем творчестве и натуралистические и реалистические черты.

ХАМЛИН ГАРЛЕНД
(1860—1940)

Хамлин Гарленд — новеллист, романист, критик. Х. Гарленд происходил из бедной фермерской семьи, хорошо знал жизнь фермерства в период развернутого наступления монополий. В своих произведениях (сборниках «Проезжие дороги», 1891; «Народ прерий», 1893; романе «Доходное место», 1892)

он показывает жизнь и труд американских фермеров, их безнадежную борьбу с засилием монополий. Х. Гарленд стоял на позициях натурализма, что ярко проявляется в его теоретических работах. Однако в его творчестве были сильны и реалистические тенденции.

Основные теоретические положения Х. Гарленд изложил в книге «Крушение кумиров» (1894). Писатель выступает против лжеромантиков, требуя от литературы правдивости и жизненности изображения. Х. Гарленд резко полемизирует с У. Д. Хоуэллсом, с теорией «нежного реализма». Он полагает, что научное знание, а не эмоции должны лежать в основе произведения. Теории «веритизма» (от лат. veritas — истина) и «местного колорита», которые разрабатывал в этой книге писатель, несмотря на важность и прогрессивность, несут на себе отпечаток натуралистической ограниченности.

Начиная с 1895 г. Х. Гарленд отходит от своих прежних убеждений и становится писателем, создающим по заказам издательских концернов развлекательные книги.

ИЗ КНИГИ «КРУШЕНИЕ КУМИРОВ»

ПРОРОЧЕСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ

Если вдуматься, то окажется, что представители литературных направлений прошлого не обладали или почти не обладали даром предвидения. Их ничуть не заботило, останутся ли они для будущего, переживут ли века. Судя по всему, ни создатель Эвфуэса [1], ни Спенсер никогда не думали о мрачном грядущем. Каждая школа, по всей видимости, жила для своего дня и своего времени и не гадала, что ждет ее впереди.

Попа [2], этого монарха ограниченности, императора литературных рюшек и оборочек, насколько я могу судить по его произведениям, не тревожили мрачные предчувствия. Его диктатура была самой деспотичной и самой длительной за всю историю английской литературы. Ему и в голову не приходило, что живые цветы куда привлекательнее однообразных золоченых и алых искусственных роз, но за это его можно простить. Однако не стоит и удивляться, что в своих резко гарцующих двустишиях он не предсказал появления ни Уитмена, ни Ибсена.

Художник, которого волновали мысли о будущем, чаще всего лишался покоя. Томасу Брауну [3] забвение казалось пучиной мрака, а взгляд его на жизнь был статичным; для оптимизма у него не было оснований. Его небеса были затянуты тучами. <...>

<...> Изучение эволюции сделало наш век более критическим и склонным к самоанализу, чем все века дотоле. Никогда еще человеческая мысль не пользовалась такой свободой, а силы традиции не ослабевали год от году. <...>

<...> Художественная литература влияет на свое время через бытовой роман. Как средство выражения, он давно опередил и поэзию и драму. Он так гибок, допускает такое множество точек зрения и вмещает в себя так много (живопись и ритм в нем соседствуют с драмой и обычным повествованием), что не мог не стать высшей формой самовыражения в России, Германии, Нор-

вегии, Франции. Он с легкостью занял лучшие места в храме искусства и с высоты своего положения взирает на другие жанры, считая, что они должны быть счастливы уже тем, что проникли в это святилище и что их не выдворили из него. В сильнейших своих образцах это самый современный и наименее традиционный жанр.

О современном бытовом романе Америки можно сказать, что в нем не только отражается наше отношение к прошлому и настоящему, но еще и содержится предвидение грядущих перемен. Ни один другой жанр в искусстве не фиксирует так чутко все запросы времени. Но что это будут за перемены?

Мы вот-вот погрузимся в кромешную тьму. Мы нуждаемся в свете. Пламенная мысль Уитмена: «Все, чего не было в прошлом, осуществится в будущем» — послужит нам маяком, при свете которого мы разглядим, что скрывается в дали времен.

Если в прошлом было рабство, в будущем настанет свобода. Если в прошлом господствовал феодализм, в будущем восторжествует демократия. Если прошлое угнетало и подавляло женщину, в будущем женщина обретет равные права с мужчиной. Если в прошлом детей угнетали, в будущем их будут лелеять. И все это воплотится в литературе. Если в прошлом царил мрак, войны, лилась кровь и правило варварство, в будущем будут царить мир и солнце. Если в прошлом процветали похоть, алчность и властолюбие, в будущем воцарится воздержание, смирение и человеколюбие. Если прошлое являло собой историю нескольких титулованных особ, высоко вознесенных волнами безымянного страждущего человечества, в будущем настанет эпоха развитой средней личности, где будут отменены все привилегии, где будут мирно, по-братски шагать рука об руку люди, равные перед природой и законом. И литература восславит эту эпоху.

Все, чего не было в прошлом, осуществится в будущем.

Бегло обозревая развитие литературы, мы не можем не заметить, что одни ее черты отмирают, а другие продолжают развиваться. Но эти развивающиеся черты и есть самые главные и существенные. Они — основной костяк искусства, а не выпуклости мускулатуры или приливы крови.

Один из основных, свидетельствующих о ее неизменной силе элементов, которые присущи каждой подлинно великой литературе,— искренность метода. Искренность метода обусловливает современность. Великие писатели прошлого не стремились писать «для всех времен», и даже для будущего. Они по преимуществу обращались к определенному кругу своих современников.

Шекспир нисколько не интересовался восемнадцатым веком и не думал о нем. Он изучал свое время и искренне старался изобразить его так, чтобы пьесы пришлись по вкусу его здравомыслящим друзьям. В его пьесах косвенно отразился феодальный век, ибо таково было основное содержание шекспировского времени.

Драйден[4] и Поп также в лучших произведениях живописали свою эпоху, искренне и самобытно комментируя окружающую жизнь, и даже в переводах, так сказать, неоригинальном творчестве, отразилась та порочность и беззаконие, которыми отличалось непосредственное окружение этих писателей. Но главное их достоинство заключалось в том, что они верили в себя.

Если подходить к писателям периода Реставрации с нашими мерками, приемы их могут показаться искусственными, а мысли низкими. От них несет домом терпимости, и драмы их вызывают тошноту, ибо отдают они бурными оргиями, в которых эти писатели проводили ночи. Однако себя эти писатели считали изящными и правдивыми, достойными того, чтобы принимать всерьез все лучшее в них и прощать все худшее.

Существование в литературе романтической школы также представляется вполне оправданным, во всяком случае в период ее расцвета, когда творили такие ее великие представители, как Скотт и Гюго, потому что романтизм искренне выражал их симпатии и антипатии. Он отражал и прямо и косвенно их бунт против старого мира, их понимание роли литературы. Романтизм их был полнокровным, а у Гюго к тому же носил гуманистический характер. Романтики сделали свое дело. Но повторить их никому не дано, потому что сейчас подобные произведения будут подражательными, а романтизм Скотта и Гюго отличала неподдельность.

Литература будущего не будет романтической в том смысле, в каком были романтичны Скотт и Гюго, потому что для этого надо было бы вновь пережить прошлое, что невозможно, и подражать образцам, что ведет к краху. И читатель и писатель окажутся в невыгодном положении. Самобытность характерна прежде всего для тех произведений, которые сильны своей искренностью. «Всякое самобытное искусство,— говорил Тэн[5],— саморегулятивно». Оно не подражает. Оно не следует образцам. Оно отвечает только перед жизнью и перед самим собой. Следовательно, литература будущего должна быть самобытной и устанавливать свои собственные законы.

Литература прошлого в основном имела дело с типами, причем нередко с абстракциями или карикатурами. Ее интересовали лишь люди в героических положениях. Она занималась преимущественно любовью и войной. Она интересовалась внутренним миром человека, только если речь шла о пороке или преступлении. Теперь, когда литература стала все больше интересоваться людьми и все меньше абстракциями, можно с уверенностью сказать, что этой тенденции суждено развиваться. Об этом верно сказал Эжен Верон, когда утверждал: «Нас больше не интересуют ни боги, ни герои — нас интересуют люди». Высказывания Верона вполне применимы к веритизму, чьи сила и влияние с каждым днем все растут; даже сочинители любовных романов чувствуют

на себе его влияние и отказываются от своих наспех состряпанных любовных историй ради изучения характеров. Как и представители романтической школы в живописи, они испытывают на себе влияние, которого так чуждаются. <...> Можно с уверенностью сказать, что литература будущего станет более демократичной по своим взглядам и более индивидуалистической по методу. Импрессионизм в самом глубоком смысле этого слова означает передачу своего восприятия жизни и природы, направляемого верностью правде. Вслед за этим великим принципом идет закон, согласно которому каждое впечатление должно быть точно передано на отдельном полотне и каждое произведение искусства закончено само по себе. Буквалистическое произведение, о котором составляется представление по кусочкам, похоже на картину, которую можно разрезать на куски. Ему недостает единства. Высшим искусством, очевидно, надо считать такое искусство, которое видит и изображает соотношения вещей и передает атмосферу и относительные ценности как они представляются взору автора.

Если романы прошлого были длинными, усложненными, полными споров и комментариев к различным поступкам героев, романы будущего станут короче, проще и не так банальны в своих приемах. Читатель вынесет урок из самого романа, а не из отдельных сентенций. Спор будет вестись через отношения героев романа, а не в отдельных афористических строчках или абзацах. Как у импрессионистов, часть будет подчинена целому. <...>

ПОД ЛАПОЙ ЛЬВА[6]

1

В этот день кончилась осень и началась зима. Весь долгий день пахари на своих фермах в прерии мерили борозду за бороздой по ровным, просторным полям, под снегом, который таял, касаясь земли, и мочил их безжалостно,— весь день, не обращая внимания на то и дело налетавшие порывы ветра, на низко нависшие, унылые тучи и на черную, вязкую, как смола, землю.

Лошади в тяжелой, намокшей сбруе послушно ходили взад и вперед, исполненные того поразительного покорного терпения, которое присуще им одним. Весь день дикие гуси, подгоняемые ветром, словно спасались от невидимого врага: вытянув шею, раскинув крылья, они с громкими криками летели на юг и быстро терялись вдали. Но пахарь за своим плугом бодро посвистывал, точно бросая вызов ледяному ветру, хотя его ветхая куртка была вся в снегу и холодная вязкая грязь налипла на тяжелых сапогах и тянула их вниз, как кандалы. Ближе к вечеру снег перестал таять, он ложился на пашню, забирался в стебли жнивья, а после каждого медленного поворота плуга последняя борозда выделялась черной блестящей полосой между серым жнивьем и белым вспаханным полем.

Стало темнеть, гуси летели ниже и, невидимые, садились на ближнем кукурузном поле, а Стивен Каунсил все работал. Когда плуг шел по ветру, он подсаживался на седло, а обратно, против ветра, шагал пешком. Сжавшись от холода и надвинув шляпу низко на глаза, он подбодрял свою четверку веселым разговором.

— А ну, заворачивай, дорогие, заворачивай! Надо кончать поле. Да тяни ты, Дэн! Легче! Ты что, Кэйт, своевольничать? Знаю, что трудно, а нужно. Но-но! Пошевеливайся, Пит! Смотри, закинет тебе Кэйт вагу на колесо. А ну, еще разок!

Лошади словно понимали его, словно знали, что остался всего один круг, и старались больше прежнего.

— Еще разок, дорогие, а потом овса, да в теплое стойло, да отдыхать!

Когда они прошли последнюю борозду, уже так стемнело, что не видно было дома, и снег опять сменился дождем. Усталый и голодный, фермер поглядел на освещенное окно кухни, видневшееся сквозь облетевшую изгородь, и громко крикнул:

— Эх, и поужинаю я сегодня!

Было уже около восьми часов, когда он, управившись с лошадьми, двинулся, наконец, к дому. Он осторожно пробирался по грязи, как вдруг услышал покашливание, и перед ним выросла из темноты высокая фигура.

— Вам что? — спросил фермер, вздрогнув от неожиданности.

— Да мы...— начал незнакомец виноватым тоном,— мы хотели попросить у вас приюта. Мы уже мили две как стучимся во все дома, да нигде нет места... Жена совсем замучилась, а дети озябли, проголодались...

— О, так вам ночевать?

— Да, сэр, вы бы нас так выру...

— Что ж, я голодных на улице не оставляю, да еще в такую погоду. Въезжайте во двор. У нас не богато, а тем, что есть...

Но незнакомец исчез. И скоро его взмокшие, усталые лошади, понурив головы и стуча вагами, показались на дороге у колодца. Каунсил, подойдя сбоку к фургону, помог вылезти детям — двум маленьким сонным детям,— а потом миниатюрной женщине с младенцем на руках.

— Вот и приехали! — весело крикнул он детям.— Теперь все в порядке. Бегите вон туда, в дом, да скажите матушке Каунсил, чтобы дала вам поесть. Сюда, сюда, миссис, держитесь правее. Сейчас я принесу фонарь. Идемте,— сказал он, обращаясь к растерянной, безмолвной группе.

— Эй, мать,— крикнул он, подходя к освещенной кухне, откуда на них пахнуло теплом и вкусным запахом еды,— веду тебе путников, надо их накормить да уложить где-нибудь спать.— С последними словами он втолкнул приезжих в кухню.

Миссис Каунсил, крупная, добродушная, грубоватая на вид женщина, ласково обняла детей.

— Идите, идите, зайчата. Спать-то хочется, а? Вот я вам сейчас молочка дам. И чай скоро поспеет. Раздевайтесь да погрейтесь у огня.

Пока она поила детей молоком, Каунсил взял фонарь и пошел во двор помочь приезжему распрячь лошадей; его громкий голос доносился в дом то со стороны конюшни, то от сеновала.

Женщина при свете лампы оказалась маленькой, робкой и растерянной, но она была красива какой-то хрупкой, печальной красотой.

— Боже ты милостивый! За один день по такой грязище доехать сюда от Ясного озера! Ну-ну! Еще бы вам не устать. Вы не дожидайтесь мужчин, миссис...— Она запнулась, не зная фамилии своей гостьи.

— Гаскинс.

— Миссис Гаскинс, подсаживайтесь к столу и пейте чай, а я пока поджарю гренков. Чай у нас зеленый, очень вкусный. Я все говорю Каунсилу: я к старости совсем разлюбила черный чай, какой сорт ни возьми. Люблю только настоящий зеленый, прямо с куста, как-то он ароматнее, что ли. А может, и нет. Каунсил говорит, что я все выдумываю.

Под ее неумолчный говор дети досыта напились молока с хлебом, а женщина, чувствуя себя совсем по-домашнему, ела гренки и маринованную дыню и не спеша пила чай.

— Экие мышата! — смеялась миссис Каунсил, глядя на детей.— Наелись так, что глазенки на лоб лезут, и совсем спят. Вы только не вставайте, миссис Гаскинс, сидите себе, а я ими займусь. Мне с детьми не впервой возиться, хоть теперь я и одна. Джейн у меня прошлой осенью вышла замуж. Да я все говорю Каунсилу: здоровы мы — и хорошо. Нет, нет, сидите, миссис Гаскинс, я вам пальцем шевельнуть не позволю.

Было бесконечно приятно сидеть в теплой, уютной кухне, когда обманутый ветер напрасно злился за окном, не в силах заглушить своим воем веселую болтовню хозяйки.

Слезы закапали из глаз маленькой женщины на спящего ребенка, которого она держала на руках. Значит, думала она, мир не так уж пуст, суров и безнадежен.

— Что-то Каунсил не идет. Небось разговорился о политике, так с него станется и заночевать во дворе. Ох, и охотник он говорить о политике да читать «Трибуну». Сколько ему?

Она замолчала и внимательно посмотрела на личико ребенка.

— Два месяца и пять дней,— без запинки ответила мать.

— Да не может быть! Вы подумайте! Ах ты, карапуз этакий! — продолжала она, уткнув толстый палец в грудку младенца.— Смотри, какой путешественник выискался!..

— Верно, человеку гору не сдвинуть,— сказал Каунсил, входя в комнату.— Вот, мать, познакомься, это мистер Гаскинс из Канзаса. Его там саранча съела, он и уехал.

— Милости просим! А ты, отец, вылей воду из таза, пусть человек помоется.

Гаскинс был высокого роста, худой и понурый. Волосы у него были рыжеватые, как и его пиджак, и, казалось, тоже выцвели от солнца и ветра, а в выражении угрюмо застывшего бледного лица сквозило что-то жалкое. Очертания его губ, крепко сжатых под жидкими светлыми усами, выдавали в нем человека, который пережил много невзгод.

— Айк еще не пришел, Сара?

— Не видела.

— Ну, садитесь, мистер Гаскинс, и кушайте. Чем богаты, тем и рады; особенно похвастаться нам нечем, да ничего, живем, а она так даже толстеет,— смеялся Каунсил, указывая большим пальцем на жену.

После ужина женщины пошли укладывать детей, а Гаскинс и Каунсил еще долго разговаривали, сидя у огромной печи, и пар поднимался от их промокшей одежды. Как водится на Западе, Каунсил все рассказал о себе и узнал все о своем госте. Он мало о чем спрашивал, но понемногу вся история борьбы и поражения Гаскинса стала ему известна. Это была страшная повесть, но Гаскинс рассказывал ее спокойно, упершись локтями в колени, почти не отрывая глаз от огня.

— Местность мне там никогда не нравилась,— сказал он, бросив взгляд на жену.— Я привык к Северной Индиане; там у нас много леса и много дождей, а эта сухая прерия мне совсем не по нутру. А в ваших краях, когда я туда ехал, меня пуще всего злило, что едешь, едешь и столько кругом хорошей земли пустует.

— Так вы говорите, саранча вас ела четыре года сряду?

— Еще как ела! Дочиста сожрала. Сгрызла все до последней былинки. Сидела и ждала, когда мы умрем, тогда она и нас бы слопала. О господи! Она мне по ночам снилась — сидит на кровати, сама длиной футов в шесть, и работает челюстями. Черенки от вилок и те поела. И чем дальше, тем хуже, так и сыпалась, точно снег зимой. Да что там! Этого не опишешь, хоть до утра проговори. И все время я думал о том, сколько тут земли, на которой никто не работает, и надо бы мне быть здесь, а не в том проклятом штате.

— Так чего же вы здесь не поселились? — спросил Айк, который тем временем пришел домой и сидел за ужином.

— Потому не поселились, что вы тут просили пятнадцать долларов за акр голого поля, а у меня таких денег не было.

— Да, дом весь на мне,— раздался в наступившем молчании голос миссис Каунсил.— Трудновато мне становится целый день на ногах, а нанять кого-нибудь накладно, вот и ковыляю с утра до ночи, как хромая кляча. Я все говорю Каунсилу, ему невдомек, что я хромаю, ведь хрома-то я на обе ноги одинаково.— И, рас-

смеявшись собственной шутке, она взяла горсть муки и посыпала ею доску, чтобы не прилипало тесто.

— А я никогда не отличалась крепким здоровьем,— сказала миссис Гаскинс.— Наша семья из Канады, кость у нас мелкая, а я еще после последнего ребенка никак не поправлюсь. Не стоило бы жаловаться,— Тиму сейчас и без того не сладко, но на этой неделе бывали такие дни, что только одного и хотелось — лечь и умереть.

— Я вам вот что скажу,— зычным голосом начал Каунсил, расположившийся у огня, и все сразу замолчали...— Я бы на вашем месте поговорил все-таки с Батлером. Думается мне, он не запросит с вас много за свою землю; участок у него запущенный, он уж давно говорит, что хочет сдать его на будущий год. А вам бы это как раз подошло. Ну, а сейчас ложитесь-ка спать. Мне завтра еще пахать надо, и насчет вас, может, что удастся выяснить. Айк, пойди взгляни, как там лошади, а я устрою гостям ночлег.

Когда усталые муж и жена улеглись под теплые ватные одеяла на запасной кровати, Гаскинс прислушался к завыванию ветра в трубе, а потом сказал медленно и серьезно:

— Бывают же на свете люди такой ангельской доброты. Они на том свете и будут ангелами.

II

Джим Батлер был из тех людей, которых на Западе называют малоземельными. В ранний период существования Рок-Ривера он приехал в этот городок и, обосновавшись в небольшом домике на окраине, открыл скромную бакалейную торговлю. В то время ни один цент не давался ему даром, он с утра до ночи был на ногах — сортировал бобы, вешал масло, одни товары возил на станцию, другие привозил к себе в лавку. Но в конце второго года в его жизни наступила перемена,— он продал участок земли вчетверо дороже, чем купил его сам. С тех пор он уверовал в спекуляцию землей, как в самое верное средство обогащения. Все деньги, которые ему удавалось скопить, он вкладывал в землю, скупая ее на торгах, или в закладные, которые, как он говорил, приносили урожай «не хуже пшеницы».

Ферма за фермой попадала ему в руки, и, наконец, он стал одним из самых крупных землевладельцев в округе. Заложенные ему участки были разбросаны по всему округу Сидар, и когда они медленно, но верно, переходили в его владение из-за неуплаты долга, он обычно пытался удержать прежнего владельца в качестве арендатора.

Он редко сгонял кого-нибудь с земли; он даже прослыл одним из самых «сговорчивых» людей в городе. Он давал своим должникам отсрочку за отсрочкой, по собственному почину растягивая время.

— Мне не нужна ваша земля,— говорил он.— Процент на мои деньги — вот все, что меня интересует. Желаете оставаться на этой ферме — пожалуйста. Я не хочу, чтобы земля пустовала.— И очень часто владелец превращался в арендатора.

А тем временем он продал свою лавку; у него не хватало на нее времени. В дождливые дни он теперь все больше сидел где-нибудь в городе, покуривал и «чесал языком с приятелями», а в хорошую погоду объезжал свои фермы. Он пристрастился к рыбной ловле. Доктор Граймс, Бен Эшли и Кел Читхем ходили вместе с ним на рыбалку, а когда наступало время стрелять куропаток, отправлялись в лес на охоту. Зимой они уезжали в Северный Висконсин охотиться на оленей.

Несмотря на все эти признаки благоденствия, Батлер упорно твердил, что «у него не хватает наличных, чтобы уплатить поземельный налог», и всячески старался внушить людям, что он беден, хоть и владеет двумя десятками ферм. Поговаривали, что он стоит пятьдесят тысяч долларов, но последнее время земля продавалась вяло, так что слухи, наверное, были преувеличены.

За год до того ему в руки попала — обычным путем — прекрасная ферма, известная под названием «участок Хигли», и он еще не нашел на нее арендатора. Несчастный Хигли работал на ней день и ночь, тщетно пытаясь освободиться от долга по закладной, а потом уехал в Дакоту, оставив Батлеру и свое проклятие.

К этой ферме Каунсил и советовал Гаскинсу прицениться; и на следующий день он запряг лошадей, и они вместе поехали в город поговорить с Батлером.

— Вы только не вмешивайтесь,— сказал Каунсил.— Мы его сейчас разыщем — небось протирает брюки в какой-нибудь лавке; если он увидит, что земля вам очень нужна, он с вас три шкуры за нее сдерет. Вы знай помалкивайте; я сам его обработаю.

Батлер сидел в лавке Бена Эшли и плел какие-то небылицы про рыбную ловлю, когда Каунсил забрел туда, словно невзначай.

— Здорово, Бат; еще не надоело врать?

— Здорово, Стив, как дела?

— Да ничего, понемножку. Дождь проклятый замучил. А вчера я даже испугался — ну, как мороз ударит. Только-только успею вспахать. А у вас как с хозяйством?

— Плохо. Еще половина не вспахана.

— Не худо бы вам самому выйти в поле.

— Я и без этого могу обойтись,— сказал Батлер, самодовольно подмигнув.

— На участок Хигли кого-нибудь нашли?

— Нет. А у вас есть подходящий человек?

— Да как вам сказать. Есть у меня один родственник в Мичигане, он уже давно вбил себе в голову, что хочет перебраться в наши края. Если что подвернется, может и приедет. Вы как думаете сдавать-то?

— Да я еще не знаю. Может, сдам за долю, может, за деньги.

— А за сколько?

— Да процентов десять против цены — двести пятьдесят.

— Что ж, это ничего. И с уплатой подождете, пока обмолотится?

Гаскинс замер в ожидании ответа на этот важный вопрос, а Каунсил хладнокровно жевал сушеное яблоко, которое достал себе ножом из бочонка. Батлер внимательно посмотрел на него.

— Этак я теряю двадцать пять долларов из процентов.

— Моему родственнику понадобятся все его деньги, чтобы посеяться,— сказал Каунсил равнодушным тоном.

— Ну что ж, можно подождать и до обмолота,— решил Батлер.

— Вот это так! Гаскинс, познакомьтесь, это мистер Батлер — Бену не родственник[7], просто однофамилец — самый большой работяга в округе Сидар.

По дороге домой Гаскинс сказал:

— Ну, я с чем был, с тем и остался. Я бы не прочь взять эту ферму; ферма хорошая, да очень уж там голо, а я и сам гол. Я бы мог ее привести в порядок, будь у меня для начала хоть что-нибудь. А так ни скотины купить, ни засеять.

— Да вы не тревожьтесь! — крикнул Каунсил ему в ухо.— Как-нибудь поможем вам дотянуть до урожая. Он согласился сам вспахать землю, так вы у него на одной пахоте заработаете сто долларов, а семена можете взять у меня, когда будут — отдадите.

Гаскинс онемел от волнения, но в конце концов выговорил:

— Мне и жить-то не на что.

— А вы об этом не тревожьтесь. Устраивайтесь у старого Стива Каунсила, как у себя дома. И матери будет веселее с вашей женой и ребятишками. Джейн-то у нас недавно вышла замуж. Айк по целым дням не бывает дома, вот и проживете у нас зиму, мы рады будем. А весной поглядим — может, и встанете на ноги.— И он стал понукать лошадей, которые веселее помчали по дороге тряский дребезжащий фургон.

— Да нет, Каунсил, это невозможно. Я в жизни не видел...— кричал Гаскинс в ухо Каунсилу.

Тот смущенно заерзал на месте и прервал эти несвязные изъявления благодарности словами:

— Да будет вам; подумаешь, сколько разговоров из-за пустяков. Когда я вижу, что человека пришибло и что на него навалилась куча всяких забот, мне всегда хочется протянуть руку и помочь ему подняться. В этом моя вера, а другой у меня, пожалуй, и нет.

После этого они до самого дома ехали молча. И когда темноту холодного ветреного вечера прорезал красный свет лампы в окне и Гаскинс подумал о том, что его жена и дети имеют крышу над головой, он готов был обнять своего молчаливого спутника и

расцеловать его, как самого близкого человека. Но он ограничился тем, что сказал:

— Стив Каунсил, когда-нибудь вам это зачтется.

— Очень мне нужно! Я свою веру не строю на деловых расчетах.

Ветер становился все холоднее, и белый иней покрывал землю, когда они завернули в ворота фермы Каунсила и дети выбежали их встречать с криками: «Папа приехал!» Трудно было поверить, что это те самые дети, которые сидели за столом накануне вечером. В тепле, возле ласковой матушки Каунсил, их апатия сменилась какой-то судорожной веселостью; так оживает муха, если зимой поднести ее к печке.

III

Гаскинс работал как черт, и его жена — стойкая маленькая женщина — тоже безропотно несла непосильно тяжелое бремя. Они вставали с зарей и трудились не покладая рук, пока темнота не окутывала дом и поле; а потом, чувствуя, как ноет от усталости каждый мускул, валились на кровать, чтобы на следующее утро снова подняться чуть свет и снова работать так же яростно до вечера.

Старший мальчик всю весну провел в поле с лошадьми — он пахал и сеял, он доил коров и во многом другом заменял взрослого работника.

Бесконечно грустное, но обычное зрелище — этот мальчик — работник на американской ферме, где нет законов, запрещающих детский труд. Если бы городской человек увидел, как мальчик в грубой одежде, огромных башмаках и рваной шапчонке, шатаясь, тащит от колодца ведро воды или сумрачным холодным утром шагает за лошадьми по заиндевелому полю,— у него заныло бы сердце от боли и жалости. А между тем Гаскинс любил сына и избавил бы его от такой жизни, если б только была возможность. Но возможности не было.

К июню месяцу этот сверхчеловеческий труд уже дал кое-какие видимые результаты. Двор был расчищен и засеян травой, вспахали и засеяли огород, починили дом.

Каунсил уступил им четырех из своих коров.

— Возьмите их, там сочтемся. И так мне молоко девать некуда. Айка по субботам и воскресеньям никогда нет дома, мне с ними не управиться.

Другие соседи, видя, с каким доверием Каунсил относится к новичку, продали ему в рассрочку кой-какой инвентарь; и так как он, действительно, был толковым фермером, его заботы и бережливость не замедлили сказаться. По совету Каунсила он арендовал ферму на три года, оговорив себе право по истечении этого срока продлить аренду или купить участок.

— Условия выгодные, теперь ваше дело в шляпе,— сказал Ка-

унсил.— Если урожай будет сносный, сможете расплатиться с долгами, и вам самим хлеба хватит и на семена останется.

К тому времени, когда пшеница в поле стала волноваться, шурша и сгибаясь на июльском ветру, надежда, снова зародившаяся в сердце Гаскинса и его жены, стала до того тревожной, что почти причиняла боль. Каждый день после ужина он урывал минутку, чтобы пойти взглянуть на свое поле.

— Ты сегодня видела пшеницу, Нэтти? — спросил он как-то вечером, вставая из-за стола.

— Нет, Тим, не успела.

— Так пойдем сейчас вместе.

Она наскоро надела старую шляпу — шляпу Томми — и, хрупкая, печальная, почти красивая, пошла с мужем к изгороди, отделяющей двор от поля.

— Ну, не чудо ли, Нэтти? Ты только посмотри.

И правда, это было чудо. Большое поле тяжелых колосьев, ровное, как озеро, отливающее красивыми бликами, всеми своими шепотами и оттенками сулящее богатство, расстилалось перед ними, словно сказочные полотнища золотой парчи.

— О, я думаю... я надеюсь, что мы соберем хороший урожай, Тим, и как добры, как добры были к нам люди!

— Да, не знаю, что бы мы сейчас делали, если бы не Каунсил и его жена.

— Лучше них никого нет на свете,— сказала маленькая женщина, благодарно вздыхая.

— В понедельник начнем убирать,— сказал Гаскинс, с силой сжимая перекладину изгороди, словно уже приступил к работе.

Пшеница созрела, обильная, великолепная, но налетел ветер и спутал ее, и дожди местами прибили ее к земле, втрое увеличив тяжесть уборки.

Как они работали в эти страдные дни! Одежда намокала от пота, болели исколотые руки, из пальцев сочилась кровь, спина ныла от тяжести спелого хлеба. Гаскинс и работник, нанятый им на время уборки, вязали снопы за жнейкой, которой правил Томми. Они убирали по десять акров в день, и почти каждый вечер после ужина, когда работник ложился спать, Гаскинс опять шел в поле и при свете луны складывал готовые снопы в копны. Не раз он работал ночь напролет, пока утром встревоженная жена не приходила звать его домой — отдохнуть и позавтракать.

Она стряпала на всю семью и на работника, присматривала за детьми, стирала и гладила, доила коров, сбивала масло, а иногда, если муж оставался на ночь в поле, поила лошадей и задавала им корм.

Ни один раб на римских галерах не выдержал бы такого страшного труда, но этот человек считал, что он свободен и работает на жену и детей.

Когда он со стоном облегчения валился на кровать, слишком

усталый, чтобы сменить грязную, промокшую рубаху, он чувствовал, что близится время, когда у него будет свой дом, что призрак нужды и голода отступает от его порога.

Нет отчаяния глубже, чем отчаяние бездомного. Бродить по дорогам страны или по улицам города, знать, что нет того клочка земли, где тебе позволено отдохнуть, стоять, дрожа от усталости и голода, перед освещенными окнами и слышать, как в доме поют и смеются,— вот что толкает мужчин на преступление, а женщин — на позор.

Тимоти Гаскинс и его жена Нэтти потому так яростно работали в течение этого первого года, что их подхлестывали воспоминания о времени, когда они были бездомны, и страх, как бы это не повторилось снова.

IV

— М-да, м-да, неплохо,— сказал Батлер, оглядывая ровные гряды овощей, свинарник и полный амбар.— Вижу, обзавелись хозяйством. Хорошо идут дела, а?

Гаскинс водил Батлера по всей ферме. Батлер уже год как не видел ее — он провел этот год в Вашингтоне и Бостоне у своего зятя Эшли, которого избрали депутатом в конгресс.

— Да, я за эти три года извел немало денег. За одни изгороди заплатил триста долларов.

— Гм! Так, так,— сказал Батлер, а Гаскинс продолжал:

— Кухня стоила мне две сотни; на амбар денег пошло мало, зато я ухлопал на него уйму времени. И колодец я вырыл новый и...

— Да, да, понимаю. Дела у вас хоть куда. Одного обзаведения на тысячу долларов,— сказал Батлер, ковыряя соломинкой в зубах.

— Около того, — скромно согласился Гаскинс. — Мы начинаем чувствовать, что живем своим домом. Но мы и потрудились на славу. Да, мистер Батлер, теперь скоро станет полегче. После осенней вспашки думаем, может, съездить на старые места, навестить женину родню.

— Правильно, — протянул Батлер, явно думая о чем-то другом.— Вы что же, вероятно, рассчитываете остаться здесь еще на три года?

— Да, в этом роде. Я даже подумывал осенью купить у вас ферму, если вы предоставите мне справедливую рассрочку.

— Гм! А что вы называете справедливой рассрочкой?

— Ну, скажем, четверть сейчас, а остальное в течение трех лет.

Батлер посмотрел на заполнявшие двор огромные скирды пшеницы, в которых заливались бесчисленные сверчки, на кур, деловито ловивших кузнечиков. Он многозначительно улыбнулся и сказал:

— О, я не собираюсь вас прижимать. Но сколько вы думаете заплатить за участок?

— Да как вы говорили, тысячи две с половиной... или, в крайнем случае, три,— быстро добавил он, увидев, что Батлер качает головой.

— Этой ферме цена пять с половиной тысяч долларов,— сказал тот равнодушно, но решительно.

— Что?— крикнул пораженный Гаскинс.— Что такое? Пять тысяч? Да ведь это вдвое против того, что вы просили за нее три года назад.

— Ну, конечно, она того и стоит. Ведь тогда здесь все было запущено, а теперь она в хорошем виде. Вы же сами говорите, что вложили в нее полторы тысячи долларов.

— Но вы-то тут при чем? Ведь работа моя и деньги мои.

— Совершенно верно, но земля — моя.

— А что я получу за все, что я сделал?

— А вы разве не пользовались этим? — возразил Батлер, глядя ему в лицо со спокойной улыбкой.

Гаскинса словно оглушили дубиной; он утратил способность соображать; заикаясь, он выговорил:

— Но я... какая же мне польза — вы меня грабите! Да нет, ведь мы условились — вы обещали, что после трех лет я могу купить или снова арендовать за...

— Верно, верно. Но я не говорил, что разрешу вам увезти с собой все, что вы тут настроили, и что опять сдам вам землю по двести пятьдесят. Земля поднялась в цене вдвое, почему — это не важно; это к делу не относится; так что теперь платите мне за нее пятьсот долларов в год аренды, или покупайте ее за пять с половиной тысяч с рассрочкой на три года, или убирайтесь.

Он повернулся, чтобы уйти, но Гаскинс, не вытирая катившийся со лба пот, остановил его и сказал:

— Но вы-то ничего не сделали, чтобы ее улучшить. Вы не вложили в нее ни цента. Я все сделал сам, в расчете, что куплю ее. Я убил на нее столько сил! Я работал для себя, для детей.

— Так что же вы не купили сразу, когда я предлагал? Чем вы недовольны?

— Тем недоволен, что должен платить вдвое за свое же добро — за мою изгородь, мою кухню, мой огород.

Батлер засмеялся:

— Эх, молодо-зелено! Ваше добро! Закон посмотрит на дело иначе.

— Но я поверил вам на слово.

— Никогда никому не верьте, мой друг. А кроме того, я и не обещал, что не сделаю этого. Да что вы на меня так смотрите? Вы меня не считайте вором. Я действую по закону. Все так делают.

— Ну и черт с ними! Все равно, это грабеж. Вы забираете себе три тысячи долларов моих денег — все, что мы с женой наработали своими руками.

Гаскинс совсем упал духом. Он не был особенно сильным

человеком. Он мог сносить невзгоды, нескончаемый труд, но смотреть на холодное, насмешливое лицо Батлера — это выше его сил.

— Да я ничего и не забираю,— сказал Батлер невозмутимо.— Живите себе дальше, как жили, или давайте мне тысячу долларов наличными и закладную на остальное из десяти процентов.

Гаскинс тяжело опустился на снопы овса и, понурив голову, глядя перед собой невидящим взглядом, пытался обдумать свое положение. Лапа льва придавила его. Он ощущал во всем теле страшное онемение. Он заблудился в тумане и не видел перед собой дороги.

Батлер расхаживал по двору, поглядывая на огромные скирды хлеба, время от времени вытаскивал несколько колосьев и, очистив зерно, сдувал с ладони мякину. Он тихонько напевал что-то про себя. Он умел ждать, не выказывая нетерпения.

А Гаскинс заново переживал минувший год с его непосильной работой. Он снова шагал за плугом по грязи под дождем; он чувствовал во рту горячую пыль от молотилки. Вспоминал, как хлестал лицо ветер и слепил глаза снег, когда чистили кукурузу. Потом он подумал о жене, как она пекла и варила, не зная ни отдыха, ни праздников, и никогда не жаловалась.

— Ну, что же вы скажете? — раздался спокойный, насмешливый, вкрадчивый голос Батлера.

— Скажу, что ты обманщик и вор! — закричал Гаскинс, вскакивая на ноги.— Разбойник! — Улыбка Батлера привела его в бешенство; быстро протянув руку, он схватил вилы и замахнулся.— Больше ты никого не ограбишь, дьявол,— прохрипел он, и безжалостная злоба вспыхнула в его глазах.

Батлер в ужасе отшатнулся; он стоял, прикованный к месту взглядом человека, которого за минуту перед тем презирал,— человека, внезапно превратившегося в духа мести. И вдруг в зловещей тишине прозвучал тихий детский смех, и Гаскинс, словно в тумане, увидел светлую головку своей младшей девочки, которая, потешно переваливаясь, бежала по траве перед домом. Руки его ослабли; вилы упали на землю. Он опустил голову.

— Пишите закладную и купчую, да убирайтесь прочь с моей земли, и чтобы ноги вашей здесь больше не было. Не то убью.

Батлер торопливо попятился от него, влез, весь дрожа, в свою одноколку и покатил по дороге, а Гаскинс остался сидеть на сверкающих золотом снопах, молча, уронив голову на руки.

ФРЭНК НОРРИС

(1870—1902)

Фрэнк Норрис — романист, журналист, теоретик литературы. Ф. Норрис начинает свой творческий путь как натуралист. В своих статьях он решительно борется с неоромантизмом, отстаивает принципы правдивого изображения действительности. На творчество писателя большое влияние

оказали произведения У. Уитмена и Л. Н. Толстого. Теоретические работы писателя были объединены в его посмертную книгу «Ответственность романиста» (1903), сыгравшую очень важную роль в утверждении реалистических принципов американской литературы.

В романах «Мак Тиг» (1897), «Вандовер и зверь» (1898), «Спрут» (1902) отражены характерные черты американского империализма, показаны власть монополий, культ денег, царящий в американском обществе, кризис буржуазной интеллигенции, классовая борьба трудящихся.

ВЕЛИКИЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНИСТ [1]

Из всех штампов, затасканных усталыми рецензентами, штамп «Великий Американский Романист» затаскали больше всего; его, можно сказать, затаскали до дыр, употребляя не по назначению. Снова и снова мелкие литературные посредники, стоящие между поставщиками и потребителями литературы, кидаются словесами, не скупясь на пышные эпитеты, они щедро уснащают ими воскресные приложения и плакаты. «Спешите сюда,— выкрикивают они,— вот он, тут!» или «Спешите туда!» Однако неучи безумствуют, а читатели волнуются впустую. В. А. Р. то ли канул в небытие, как дронт [2], то ли далек от нас, как аэроплан. И уж, во всяком случае, в настоящем его не видно.

Не успевает новый автор заявить о себе, как его тут же возносят на пьедестал — пьедестал неверный и шаткий, ибо фундамент под ним ненадежен; он, того и гляди, рухнет под ногами очередной жертвы, и та повиснет в воздухе, как издевка и вечный упрек.

Да и кто вправе присуждать этот титул в последней инстанции? Кто может определить, что делает В. А. Р.? Ваш кандидат нравится вам, но у вашего соседа могут быть совершенно другие критерии, которым ваш кандидат не соответствует. Все зависит от того, что вы понимаете под великим и под американским. Великим называли и Шекспира, и мистера Стивена Филлипса [3]. Подлинно американскими писателями считали Оливера Уэнделла Холмса [4] и Брет Гарта.

Кому дано судить?

Многие достойные люди, оплакивающие упадок американской словесности, привыкли сетовать на отсутствие В. А. Р., словно есть Великий Английский Романист или Великий Французский Романист. Но разве они существуют в природе? Да попросите десяток ваших друзей назвать Великого Английского Романиста, и вы услышите по меньшей мере с пяток имен. Великими назовут Диккенса, Скотта, Теккерея, Бронте, Элиот или Стивенсона — так же разойдутся мнения и о французах. Но я думаю, если романист станет, по всеобщему признанию, Великим Романистом № 1 своей страны, он перестанет принадлежать определенной стране и будет достоянием всего мира, как в случае с Толстым: ведь когда думаешь о Толстом, сперва — не правда ли? — думаешь о нем как о романисте, а уж потом как о русском.

Но если вдаваться в детали, следует признать, что хотя Великий Американский Романист во плоти еще не появился, то о возможности появления некоего — заметьте, некоего — Великого Американского Романа можно и поговорить, ибо она представляется не столь отдаленной. Но роман этот будет вполне областническим. Америка является союзом штатов, а не единым целым, и жизнь в одной ее части резко, очень резко отличается от жизни в другой. И пока еще невозможно создать роман, в котором удалось бы отразить жизнь всех частей страны. Можно нарисовать картину жизни одного района. То, что характерно для Юга, совершенно не характерно для Севера. Запад не похож на Юг и Север, а побережье Тихого океана вообще живет своей особенной жизнью.

Творчество многих наших лучших писателей служит подтверждением тому. Брет Гарт описал Запад таким, как он предстал его глазам, мистер Хоуэллс так же изобразил Восток, Кейбл разработал тему Далекого Юга, а Эгглстон [5] глубоко проник в жизнь Среднего Запада.

Однако задумайтесь над таким предположением. Это повод в защиту другой стороны, но, как человек честный, я должен представить его на ваше рассмотрение. Впрочем, это хороший довод, и он может утвердить нас в надежде, что Великому Романисту еще суждено появиться. Как говорится, «то, что верно, жизненно важно и характерно для любого человека, также важно и характерно для всех людей». Соответственно то, что жизненно важно для жителя Запада, важно и для бостонца, да и для креола. Итак, если, к примеру, мистер Кейбл сумеет достаточно глубоко проникнуть в сердца и жизнь своих креолов, он наконец наткнется на универсальный субстрат и найдет то изначальное, что характерно как для креола, так и для пуританина — да, да, и для ковбоя, и для мужлана из Индианы, и для мексиканца, и для жителя Огайо, и для обитателя Канзаса, а раз уж он найдет это изначальное, значит, он сможет написать Великий Американский Роман, в котором отразит жизнь всего народа.

Да, это очень ловкий довод и к тому же довольно убедительный. И все же он несостоятелен и вот почему: если американский романист глубоко проникнет в жизнь людей одного края и поймет, что их объединяет с представителями другого класса, живущими за тысячи миль от них, он станет слишком глубоким и перестанет быть исключительно американским. Он уже будет не только американским, но и английским. Он прогремит на весь мир и превратится в писателя не национального, а интернационального масштаба, и соотечественниками его станут не только сограждане, но и жители всего мира. Да и сам он будет принадлежать всему миру, он станет вторым Толстым, а значит, мы возвращаемся к тому, с чего начали.

Ну и какие же из этого следуют выводы? Очевидно, такие: что проза бывает или очень хорошей, или очень плохой — середины

тут нет; что писатели иногда видят мир, ограниченный пределами одного края, иногда видят человечество как огромное, нераздельное целое; что писатель может быть Мери Уилкинс или Джордж Элиот, Эдвардом Эгглстоном или Уильямом Шекспиром; что других писателей не так уж высоко ценит мировое мнение и что Великий Американский Роман вовсе не канул в небытие как дронт, но он мифологичен, как гиппогриф [6], и что нам следует желать появления не Великого Американского Романиста, а Великого Романиста, который к тому же будет американцем.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ РОМАНИСТА

<...> Речь здесь пойдет не о «неудачниках» и «не пробившихся»; меня не интересуют неведающие забот и ответственности дилетанты, чья жизнь течет безмятежно и чьи порывы к творчеству свидетельствуют только о жажде какого-то нового опыта — упоительного и захватывающего. Никто их всерьез не принимает; они и не стремятся добиться сносного уровня, а коль скоро им пришла охота паясничать, поиграть в писателей, это их собственная забота и никому (кроме их самих) дела нет до их провалов.

Нет, речь пойдет о писателях, добившихся успеха, завоевавших публику, о тех, к чьему слову прислушивается десять, двадцать, а то и все сто тысяч людей. Может создаться мнение, что из всех, кто трудится, писатель уж во всяком случае более других независим — пишет себе все, что заблагорассудится, и ни в коем случае не должен «снисходить до своих читателей»,— куда там, ему вообще нечего обращать на них внимание.

Я же, наоборот, берусь без особого труда доказать, что романист, пользующийся успехом, должен чаще, чем кто бы то ни было другой, ощущать ограниченность своего труда по самой его природе, по его характеру; что он более всех других должен быть осторожен в своих суждениях, более всех других должен считаться с аудиторией, к которой обращается; что более всех других — даже в большей степени, чем проповедник или редактор газеты,— должен развить в себе «чувство публики» и внимательно следить за каждым своим словом, тщательно взвешивая любую свою мысль, самой строгой мерой выверяя обоснованность любого своего высказывания; короче говоря, он должен обладать сознанием своей ответственности.

Ведь роман — это великое средство изображения современной жизни. Каждый из видов искусства поочередно становится формой отражения и выражения мысли той или иной эпохи. Было время, когда мир ожидал правдивого отражения и воплощения своих идеалов от зодчих, воздвигавших замки и величественные соборы. И зодчие — мыслившие, серьезные люди — создали такие «выражения мысли своей эпохи», как замок Куси или собор Нотр-Дам. Пришли иные времена, а с ними иные обычаи, и настал век худож-

ников. Люди Ренессанса доверили говорить от своего имени Микеланджело, Леонардо да Винчи, Веласкесу и доверили не напрасно. Затем началась эпоха драмы. Шекспир и Марло решили уравнение той действительности и того времени, когда они жили. Когда же жизнь изменилась настолько, что уже ни архитектура, ни живопись, ни драма не смогли служить действенным средством ее выражения, пришел час больших поэм, и ораторами, избранными людьми того века, оказались Поп и Драйден.

Так сменяли друг друга виды искусства. Каждая эпоха запечатлевала себя при помощи излюбленного именно ею средства, и нам, людям сегодняшнего дня, оставила в наследство Слово, которое мы должны прочесть и понять. Замок Куси и собор Нотр-Дам — это запечатленное слово средневековья. Ренессанс обращается к нам — на языке, который нам вполне доступен,— посредством сивилл Сикстинской часовни и Моны Лизы. «Макбет» и «Тамерлан» [7] — обобщение всего духа елизаветинской эпохи, а «Похищение локона» [8] — послание, отправленное нам беспроволочным способом прямо из века Реставрации.

Наше время — это время романа. Никогда еще и ни в одном из искусств жизнь эпохи не находила столь полного своего выражения; и критики двадцать второго столетия, оглядываясь на наш век и стремясь воссоздать облик нашей цивилизации, обратятся в поисках нашей духовной сущности не к произведениям живописцев, архитекторов или драматургов, а к творениям романистов.

Я в этом уверен. Я думаю, что если бы такие вещи поддавались статистическим измерениям, цифры подтвердили бы мое предположение. Несомненно и то, что со временем роман лишится всеобщего к себе расположения так же, как лишилась его большая поэма, и причина будет та, что он перестанет быть верным средством выражения жизни.

Любопытно поразмыслить о том, что явится на его место. Грядущая цивилизация, конечно же, не повернет вспять к уже существовавшим средствам выражения мыслей и идеалов. Возможно, запечатлеть жизнь двадцать первого и двадцать второго столетий выпадет музыке. Какой-то намек на это можно усмотреть в том, что уже сейчас оперы Вагнера называют «музыкой будущего».

Это, впрочем, к делу не относится. Нам важен тот факт, что наше время — это время романа. Я имею в виду не то лишь, что роман пользуется популярностью. Поверьте, если бы роман был только способом развлечения, помогал скоротать скучный вечер или скрасить путешествие по железной дороге и не больше, мода на него не продержалась бы и дня.

Ведь роман потому и пользуется популярностью, что на это есть причина, жизненная, неотъемлемая причина, и причина эта та, что роман важен. Важен — повторяю еще раз — потому, что выражает современную жизнь лучше, чем архитектура, лучше, чем живопись, чем поэзия, чем музыка. Цивилизации двадцатого века

он необходим, как скрипка Кубелику, как рояль Падеревскому, как рубанок плотнику, как молот кузнецу и мастерок каменщику. Роман — это инструмент, станок, оружие, двигатель. Он та самая вещь, которая, очутившись в руках человека, делает его цивилизованным и отличает от дикаря, ибо в романе человек обретает способность нетленного, вечного выражения. Вот каково значение романа как инструмента в человеческих руках.

И поскольку сегодня роман столь всемогущ, к нему обращаются люди, научившиеся пользоваться этим инструментом с подлинной виртуозностью. Они надеются — и с полным на то основанием,— что результаты их труда будут соответствовать затраченным усилиям. Безвестный лучник, сгибающий лук Одиссея, должен послать стрелу далеко и точно в цель — того ждет от него народ. Если он не умеет стрелять далеко и точно, ему незачем браться за лук. На него обращают внимание лишь потому, что в руках его грозное оружие. Но сам он знает, хороший ли он стрелок, еще до того, как лук поднят.

Легко высмеивать Народ и неспособность Народа здраво судить об искусствах, однако бесспорно, что искусство, в конечном счете не понимаемое Народом, не способно жить и никогда не способно было сохранить свою ценность уже для следующего поколения. Смотря на вещи широко и видя их сущность, надо признать, что право конечного суда принадлежит Народу. Народ — предмет насмешек художника, его презрительных поношений и карикатур — в конце концов в самом главном и выступает настоящим искателем Истины. Кто, если разобраться до конца, испытывает самый глубокий жизненный интерес к любому произведению искусства, какое ни возьмите? Речь идет не об интересе эстетическом — то забота художников, любителей, знатоков. Речь идет об интересе жизненном. Что бы там ни говорили, а Мэгги Талливер — пусть хотя бы она — для какой-нибудь миссис Джонс из дома напротив персонаж куда более жизненный, чем для ваших тонко чувствующих искусство, таких требовательных и критически настроенных художников, литераторов или искусствоведов. Народ — то есть миссис Джонс и ее соседи — принимает близко к сердцу историю жизни всех этих вымышленных героев из романов и относится к ним так серьезно, как и представить себе не могут приверженцы культа всего эстетического. Последние подходят к героям романов исключительно с художественной стороны. Народ же видит в них свою собственную жизнь в сокровеннейших ее проявлениях. Но Народ не умеет и отличать настоящего от ложного. Сегодня все жадно читают и при этом не видят особой разницы между Мэгги Талливер и героиней последнего из «нашумевших романов». Не хотят подумать, что же в книгах истинное, а что нет; к этой стороне дела относятся с безразличием.

Так насколько же в таком случае необходимо, чтобы люди, обладающие, благодаря всего лишь способности писать, способностью

повелевать сокровенными движениями души тысяч и тысяч, люди, чьи романы читаются со столь безграничной серьезностью,— насколько необходимо, чтобы люди, наделенные подобной властью, правильно ею пользовались. Разве не самое главное, чтобы такие люди стремились к добру? Разве не самое, поистине самое существенное, чтобы Народ слышал из уст писателей не ложь, но Правду?

Если бы роман не выступал одной из главнейших движущих сил современной жизни, если бы он не являлся самым совершенным выражением нашей цивилизации, если бы его влияние не превышало влияния всех проповеднических кафедр и всех газет от Восточного до Западного побережья,— тогда не столь важно было бы, чтобы рассказанное в нем соответствовало истине.

Но сегодня именно романист собирает величайшую аудиторию. Когда говорит романист, Народ внимает ему и верит независимо от того, говорит ли тот истину или лжет.

Для Массы Жизнь совсем не просторна, она течет по узкому каналу деловых забот, в которые уходят с головой. У миллионов нет чувства жизненных горизонтов. Сегодня они внимают, как не внимали прежде и не будут внимать в последующем, писателям, ждут, чтобы те указали им понимание жизни, переступающее за рамки их опыта, и верят писателям, как никогда не верили и не будут верить впредь.

А раз так, то очень трудно понять, каким образом некоторые из добившихся успеха писателей — те избранники, в чью длань боги вложили великий лук Одиссея,— способны столь несерьезно относиться к своему ремеслу? Нет надобности уточнять, кого я имею в виду. Речь о тех, чья аудитория определяется рекламной надписью «сто пятьдесят тысяч экземпляров распродано». Мы их знаем, а поскольку боги наделили нас более проницательным умом, чем мы заслужили, мы знаем и то, что книги их лживы. Ну, а как быть с теми «ста пятьюдесятью тысячами», которые не умеют этого понять и ложь принимают за Истину, веря, что предложенная им фантастическая картина Жизни, не умещающаяся в их горизонтах,— истинна, достоверна и прекрасна?

Никакой мерой не измерить вред, причиняемый порочным воздействием таких книг. Общественное мнение складывается такими путями, точно охарактеризовать которые никто не может,— его формируют и чуть заметные искажения истины, множество таких совсем незначительных мелочей. И в наш век жадного и неразборчивого чтения лживые романы этому помогают — будьте в этом абсолютно уверены — больше, чем все другие факторы сегодняшней жизни.

Церковная Кафедра, Пресса, Роман — вот, бесспорно, три могучие силы, формирующие сегодня общественное мнение и общественные нравы. Но Кафедра вступает в дело лишь раз в неделю; Пресса просматривается с лихорадочной торопливостью, и то, что утром было новостью, к полудню лежит кипой помятой бумаги. А

Роман приходит в дом, чтобы здесь остаться. Его читают внимательно, слово за словом; о нем говорят, его обсуждают; его влияние ощущается буквально во всем, чем живет семья.

И однако же нет недостатка в романистах, которые пишут только ради денег. <...>

<...> Так не может продолжаться. Должен прозвучать голос протеста, и те из нас, на чьих глазах литературный мошенник обделывает свои дела, должны уразуметь, что сто пятьдесят тысяч распроданных экземпляров книги — серьезное дело. Народ имеет право на Истину, как имеет он право на жизнь, свободу и борьбу за счастье. Нельзя признать справедливым, что людей обманывают и морочат ложными понятиями о жизни, ложными персонажами, ложными чувствами, ложными представлениями о морали, ложной историей, ложной философией, ложными переживаниями, ложной героикой, ложными идеями самопожертвования, ложными взглядами на веру, на долг, на нормы поведения и правила хорошего тона.

Человек, располагающий возможностью доносить свои мысли до ста пятидесяти тысяч людей, которые — не будучи просвещенными — верят всему, что он говорит, берет на себя нелегкую обязанность и сталкивается с огромной ответственностью; и к своей задаче он должен подходить не как ловкач-фокусник на деревенской ярмарке, которому лишь бы выколотить из зрителей лишний доллар, а серьезно, взвешенно, с сознанием собственных возможностей и пределов и с наивозможной честностью, которой наделили отметившие этого человека дарованием боги.

СТИВЕН КРЕЙН
(1871—1900)

Стивен Крейн — новеллист, журналист. Свой творческий путь С. Крейн начинает как натуралист (повесть «Мегги — дитя улицы», 1893). Изображение жизни дна американского города в то время было новаторством. С. Крейн показывает глубокие противоречия «буржуазной демократии», раскрывает подлинную суть «американского образа жизни». В цикле новелл о Гражданской войне Севера и Юга автор по-новому оценивает происходившие события. Не отрицая прогрессивности позиции северян и значения победы над реакционными южанами, новеллист ставит в центр своих произведений проблему войны, показывает психологию «человека на войне». С. Крейну чужда романтическая приподнятость и героика, в ореоле которых традиционно раскрывалась тема Гражданской войны. Писатель постепенно переходит на реалистические позиции. Большое влияние на творчество С. Крейна оказал Л. Н. Толстой. Воздействие Л. Н. Толстого отчетливо видно в одном из лучших произведений С. Крейна — повести «Алый знак доблести» (1895). Писатель на протяжении всей своей недолгой жизни боролся с несправедливостью, изображал корни социального зла (рассказ «Чудовище», 1898).

С. Крейн — тонкий психолог и блестящий стилист. Его произведениям свойственна импрессионистская манера и одновременно удивительная точность деталей. Его произведения несомненно представляют значительную художественную ценность.

ТАЙНА ГЕРОИЗМА

После непрестанной борьбы двух армий темные мундиры солдат были так густо покрыты пылью, что полк почти сливался с глинистой насыпью, защищавшей его от снарядов. На вершине холма батарея оглушительно ревела, ведя спор с другими батареями, и глазам пехоты артиллеристы, орудия, артиллерийские повозки, лошади представлялись резко очерченными на фоне синего неба. Когда стреляли из пушки, красная полоса, круглая как бревно, вспыхивала низко в небе словно чудовищная молния. На артиллеристах были белые парусиновые штаны, в которых ноги их почему-то казались больше; когда они бежали и собирались маленькими группами по приказу оравших офицеров, на пехоту они производили более сильное впечатление, чем обычно.

Фред Коллинс из роты А говорил:

— Проклятье, как пить хочется. Нет ли здесь поблизости воды?

Потом кто-то крикнул:

— Вот едет трубач!

Когда глаза доброй половины полка обратились в ту сторону, возник моментальный снимок лошади, которая, раненная смертельно, делала гигантский конвульсивный прыжок, и всадника, откинувшегося назад и заслонившего лицо согнутой рукой и растопыренными пальцами. На земле багровый ужас — взрывающийся снаряд и нити пламени, казавшиеся копьями. Сверкающая труба взметнулась за спиной всадника, когда упали смертельно раненные лошадь и человек. В воздухе словно повеяло запахом пожара.

Иногда пехотинцы смотрели вниз, на красивую лужайку, раскинувшуюся у их ног. Рябь пробегала по высокой зеленой траве, мягко колеблемой ветерком. Дальше вставал серый остов дома, полурастерзанного снарядами и деловитыми топорами солдат, добывавших топливо. Линия, по которой раньше проходила изгородь, была теперь смутно отмечена высокой сорной травой и уцелевшими кое-где столбами. Снарядом был взорван колодезь. Полоски серого дыма, лентами поднимавшиеся над золой, указывали место, где прежде находился сарай.

Из-за зеленой завесы леса доносился шум потрясающей свалки, словно сражались два животных, величиной с остров. Время от времени появлялись вдали быстро движущиеся люди, лошади, батареи, знамена, и в треске ружейных залпов, залпов пехоты, слышались нередко дикие, безумные возгласы. И в этом гуле Смит и Фергюсон, два солдата роты А, были увлечены горячим спором, который затрагивал серьезнейшие проблемы существования государства.

Батарея на холме вскоре вовлечена была в страшную дуэль. Метались белые ноги артиллеристов, и чаще раздавались приказания офицеров. Орудия, сохраняя вид упорный и доблестный, свиде-

тельствовали о бесконечном самообладании среди этих воплей смерти, носившихся вокруг холма.

Одна из лошадей в упряжке упала, трепещущая, на землю, и обезумевшие ее сестры тащили ее растерзанное тело, спасаясь от этого хаоса. Молодой солдат, сидя в седле на одной из первых лошадей обоза, ругался, кипятился и бешено дергал уздечку. Офицер с таким ожесточением выкрикнул команду, что голос его сорвался и перешел в пронзительный фальцет.

Передовая рота пехотного полка подвергалась опасности, и полковник отдал приказ отступать дальше к холму, служившему прикрытием. Слышались удары стали о сталь.

Артиллерийский лейтенант спустился по склону холма и проехал мимо пехотинцев, заботливо поддерживая правую руку левой. И казалось, что рука эта не была его частью тела, но принадлежала другому человеку. Его степенная, задумчивая лошадь шла медленно. Лицо у офицера было грязное и потное, мундир измят, словно офицер дрался с врагом в рукопашную. Он улыбнулся хмуро, когда солдаты на него уставились. Лошадь он повернул к лужайке.

Коллинс из роты А сказал:

— Пить хочу. Бьюсь об заклад, что есть вода вон в том старом колодце!

— Да, а как ты ее раздобудешь?

Ибо лужайка, отделявшая их от колодца, находилась теперь под сильным артиллерийским обстрелом. От зеленого ее великолепного спокойствия не осталось и следа. Чудовищными пригоршнями взлетала темная земля. И происходило избиение молодых стебельков травы. Они были вырваны, сожжены, уничтожены. Эта кроткая лужайка стала объектом красной ненависти снарядов, и каждый, разрываясь, был словно проклятием, брошенным в лицо девушки.

Раненый офицер, который пересекал это пространство, сказал себе:

— Находись здесь целая армия, они не могли бы стрелять ожесточеннее.

Снаряд попал в серые развалины дома, и когда замер рев, расшатанная стена рухнула, и шум напоминал стук ставней зимой, в дикую бурю. Пехотинцы, находившиеся под защитой насыпи, производили впечатление людей, которые, стоя на берегу, созерцают бушующее море. Ангел гибели устремил свой взор на батарею на холме. Меньше стало людей с белыми ногами, трудившихся возле орудий. Снаряд попал в одну из пушек, и когда рассеялись пламя, дым, пыль, можно было разглядеть белые ноги, простертые горизонтально земле. И в этот отрезок времени в тылу, где артиллерийские лошади должны стоять, повернувшись мордой к полю битвы, и ждать приказа, чтобы увезти орудия прочь от места разрушения, либо навстречу ему, либо туда, куда погонят их эти непонят-

ные существа, располагающие хлыстом и шпорами, в этом ряду пассивных и немых зрителей, чьи трепещущие сердца, однако, не позволяют им забыть железные законы человеческой над ними власти,— в этом строю животных-солдат шла безжалостная и отвратительная бойня. Из-за груды истекающих кровью и простертых лошадей пехотинцы могли увидеть, как одна лошадь приподняла на передних ногах искалеченное свое тело и с видом глубоко красноречивым обратила морду к небу.

Кое-кто из товарищей посмеивался над жаждой Коллинса:

— Ну что ж, если тебе так хочется пить, почему ты не пойдешь за водой?

— А вот и пойду, если ты не заткнешь глотку!

Артиллерийский лейтенант погнал свою лошадь вниз по склону холма с таким спокойствием, словно скакал по ровному месту. Поравнявшись с пехотным полковником, он быстро поднял руку, отдавая честь.

— Придется нам из этого выпутываться! — крикнул он сердито.

Это был чернобородый офицер, а глаза его, похожие на бусинки, сверкали, как у помешанного. Галопирующая его лошадь пронеслась мимо пехотной колонны.

— Ну,— сказал полковник,— если хочешь идти, ступай.

Коллинс отдал честь:

— Премного вам благодарен.

Когда он отошел, полковник крикнул вслед:

— Захвати с собой фляжки других ребят и поскорей возвращайся!

— Слушаюсь, сэр!

Тогда полковник и капитан посмотрели друг на друга, ибо внезапно пришло им в голову, что они понятия не имеют о том, хочет ли Коллинс идти пить или не хочет. Они повернулись и посмотрели на Коллинса, а когда увидели, что он окружен жестикулирующими товарищами, полковник сказал:

— Черт подери! Кажется, он идет!

Коллинс производил впечатление человека, двигающегося во сне. На вопросы, советы, предостережения, на оживленную болтовню товарищей по полку он отвечал молчанием.

Они суетились, подготовляя его к предстоящему испытанию. Когда они осматривали его заботливо,— казалось, будто грумы осматривают лошадь перед скачками. Были они потрясены таким оборотом дела. Удивление их выразилось в странных повторениях.

— Неужели ты и в самом деле пойдешь? — спрашивали они снова и снова.

— Конечно, пойду! — с бешенством крикнул наконец Коллинс.

Он хмуро зашагал от них прочь. Он размахивал пятью-шестью фляжками, висевшими на веревках. Казалось, кепи его отказывалось крепко сидеть на голове; часто он поднимал руку и надвигал его на лоб.

Тесные ряды колонн пришли в движение. Колонна, напоминающая длинное животное, шевелилась слегка. Четыреста глаз устремлены на фигуру Коллинса.

— Ну и чертовщина! Не думал я, что у Фреда Коллинса хватит запала на такую штуку.

— А что ему, собственно, нужно?

— Он идет за водой вон к тому колодцу.

— Да ведь мы же не умираем от жажды. Это глупо!

— Кто-то его подзадорил, он и пошел.

— Ну и отчаянная голова!

Когда Коллинс повернулся лицом к лужайке и отошел от полка, он почувствовал смутно, что бездна, вмещающая все горделивые замыслы, разверзлась перед ним и его товарищами. Пролегла она временно, но было одно условие — вернуться победителем. Его увлекали слепо странные эмоции, и он принял на себя обязательство идти прямо навстречу смерти.

Но он не был уверен в том, что хочет отступить, даже если можно было это сделать, не покрыв себя позором. В сущности, он мало в чем был уверен. Основной его эмоцией было удивление.

Казалось ему необъяснимо странным, что он по собственной воле создал для тела своего такую ситуацию. Он понимал, что она может быть названа драматически величественной.

Однако он не способен был давать чему бы то ни было полную оценку и сознавал только, что ошеломлен. Чувствовал он, как притупленное его сознание ощупью отыскивает форму и окраску этого инцидента. Он недоумевал, почему не испытывает он острого мучительного страха, ножом рассекающего чувство. Недоумевал, ибо в течение веков человек заявлял во всеуслышание, что люди должны бояться некоторых вещей, и все те, что не испытывают страха, являются феноменами — героями.

Значит, он был героем. Он познал то разочарование, которое испытали бы все мы, обнаружив, что способны совершать подвиги, которыми восхищались в истории и легенде. Так вот каковы герои! В конце концов герои немногого стоили.

Нет, это не могло быть правдой. Он не был героем. В жизни героев не было постыдных поступков, а он припомнил, как взял в долг пятнадцать долларов у своего друга и обещал их вернуть на следующий день, а затем избегал этого друга в течение десяти месяцев. Дома, когда мать будила его рано, чтобы он принимался за работу на ферме, он частенько бывал раздражительным, ребячливым, злым; а пока он воевал, мать умерла.

Понял он, что в этой истории с колодцем, фляжками, снарядами он — самозванец, вторгающийся в страны славных подвигов,

Сейчас он находился шагах в тридцати от своих товарищей. Полк только что повернулся к нему лицом.

Из леса, откуда доносился страшный шум, внезапно вышла небольшая неровная шеренга людей. Они стреляли неистово и

торопливо в дальние деревья, над которыми показались клубы белого дыма. Треск ружейной стрельбы присоединился к грохоту пушек на холме. Шеренга людей побежала вперед. Сержант-знаменосец упал ничком вместе со своим знаменем, словно поскользнулся на льду. С этого дальнего поля доносилось хриплое «ура».

Коллинс вдруг почувствовал, что два дьявольских пальца заткнули ему уши. Он не видел ничего, кроме летящих стрел, пламенно-красных. Он дрогнул, потрясенный этим разорвавшимся снарядом, он помчался как сумасшедший к дому, и этот дом был для него берегом, на который смотрит человек, погруженный по шею в кипящие волны прибоя. В воздухе визжали осколки снаряда, грозный рев разрывов сводил его с ума. Он бежал, а фляжки, ритмически звякая, постукивали одна о другую.

Когда приблизился он к дому, живо вырисовывались перед ним мельчайшие детали. Он заметил несколько кирпичей из исчезнувшей трубы, лежавшие на дерне. Заметил дверь, висевшую на одной петле.

Ружейные пули, выпущенные настойчивым передовым отрядом, летели из дальней купы деревьев. Они смешивались с осколками и снарядами, и гиканье, визг, вой рассекали воздух по всем направлениям. Небо кишело злыми духами, которые сосредоточили всю свою ярость над головой Коллинса.

Добежав до колодца, он лег вниз лицом и заглянул в темную дыру. На расстоянии нескольких футов от поверхности пробегали серебристые отблески. Он схватил одну из фляжек и, сняв крышку, спустил ее по веревке вниз, в колодец. Медленно наполнялась она лениво булькающей водой.

И когда он лежал с опущенной головой, ужас поразил его внезапно. Сжал ему сердце, словно когтями. Мускулы его расслабли. На секунду он уподобился мертвецу.

Фляжка, как и все бутылки, наполнялась удручающе медленно. Вскоре он обрел силу и обратился к фляжке с визгливым ругательством. Склонился над колодцем, и казалось, что он намерен руками черпать воду. Глаза его, глядевшие в глубь колодца, металлически блестели, и были в них великая мольба и великое проклятье. Глупая вода над ним издевалась.

Раздался оглушительный грохот снаряда. Малиновый свет прорвался сквозь клубящийся дым, и розовый отблеск лег на стену колодца. Коллинс резко дернул рукой, вытаскивая фляжку, как человек, отодвигающий голову от раскаленной печи.

Он поднялся на ноги, смотрел во все глаза и колебался. Подле него лежало на земле старое колодезное ведро с заржавленной цепью. Быстро он опустил его в колодец. Ведро коснулось воды и, лениво перевернувшись на бок, затонуло. Когда Коллинс, дрожащими руками перебирая цепь, вытаскивал его из колодца, оно часто ударялось о стенки, и вода выплескивалась.

Человеку, нагруженному полным ведром, свойственна опреде-

ленная походка. Пересекая это страшное поле, над которым визжали деловитые ангелы смерти, Коллинс бежал, словно фермер, прогнанный с пастбища быком.

Лицо его с вытаращенными глазами побледнело: он предвидел удар, который закружит его и повергнет на землю. Он упадет, как падали на его глазах другие люди; жизнь покидала их столь внезапно, что колени и голова их одновременно касались земли.

Он видел длинную синюю линию полка, но товарищи, смотревшие на него, стояли у края какой-то немыслимой звезды. На земле, под ногами, он замечал глубокие колеи и отпечатки копыт.

Артиллерийский офицер, павший на лужайке, стонал в лицо этого хаоса шумов. Одни лишь снаряды и пули слышали эти слабые крики, исторгнутые агонией. Когда пробегал обезумевший Коллинс, офицер приподнялся. Лицо его исказилось и побелело от боли. Он готов был издать громкий умоляющий крик. Но вдруг складки на лице разгладились, и он крикнул:

— Дай напиться!

Коллинс не мог удивляться. Грозящее уничтожение довело его до сумасшествия.

— Не могу! — взвизгнул он, и этот ответ полностью выразил трепетные его опасения. Кепи его слетело, волосы растрепались. Одежда имела такой вид, словно его за ноги волочили по земле. Он пробежал дальше.

Голова офицера поникла, одна рука согнулась. Нога, вдетая в медное стремя, все еще лежала поперек тела лошади, другая нога находилась под лошадью.

Но Коллинс повернулся. Ринулся назад. Теперь его лицо посерело, в глазах застыл ужас.

— Вот вода! Вот!

Офицер походил на пьяного. Рука его согнулась, как ветка. Голова свесилась, словно шея была из ивы. Он опускался на землю, лицом вниз.

Коллинс схватил его за плечо.

— Вот вода! Вот вода! Перевернись! Да перевернись же, ради бога!

Когда Коллинс потащил его за плечо, офицер перевернулся и упал, обратив лицо к небу, где обитали неизъяснимые шумы кружащихся снарядов. Тень улыбки появилась на его губах, когда он посмотрел на Коллинса. Он вздохнул, вздохнул легко и просто, как ребенок.

Коллинс старался держать ведро крепко, но руки его дрожали, и вода выплескивалась на лицо умирающего. Он отдернул ведро и побежал дальше.

Полк приветствовал его ревом. Грязные лица морщились от смеха.

Его капитан отстранил ведро.

— Дай ребятам!

Два лейтенанта, молодые, жизнерадостные весельчаки, первые им завладели. И затеяли игру.

Когда один пытался пить, другой шутливо подталкивал его под руку.

— Брось, Билли! Я расплещу воду,— сказал первый.

Тот рассмеялся.

Вдруг раздалось ругательство, стук упавшего на землю предмета и быстрый удивленный шепот, пробежавший по рядам. Два лейтенанта смотрели друг на друга. Пустое ведро лежало на земле.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Критический реализм в литературе США складывается лишь в 70-е гг. XIX в. У истоков реализма стоит творчество Г. Джеймса, создававшего свои произведения, опираясь на достижения западноевропейского и русского реализма. Развитию теории реализма во многом способствовали работы некоторых американских натуралистов, например Гарленда и Хоуэллса. Критический реализм утвердился в литературе США после появления произведений М. Твена, первого американского писателя, полностью реализовавшего в своем творчестве этот художественный метод. Вслед за М. Твеном создают реалистические произведения Р. Х. Дэвис, Х. Миллер, Дж. Лондон, Э. Синклер, Т. Драйзер. Критический реализм становится ведущим творческим методом в литературе США.

Американский реализм не только успешно развивался, но и активно боролся с засилием монополий, с различными проявлениями социальной несправедливости. В 90-е гг. внутри реализма возникает движение «разгребателей грязи» (Дж. Риис, И. Тарбел, Л. Стеффенс и др.). Хотя писатели этого движения часто стояли на позициях реформизма, их произведения вскрывали пороки современной писателям действительности, показывали движущие силы происходящих в стране процессов.

Писатели-реалисты разоблачают миф об «особом пути» развития США, выступают с критикой социальной несправедливости, борются с продажной буржуазной литературой. В произведениях критического реализма появляется тема пролетариата.

МАРК ТВЕН

(1835—1910)

Сэмюэль Клеменс (псевдоним Марк Твен) — романист, новеллист, памфлетист, журналист. Творчество М. Твена делится на три периода: первый период — с 1867 по 1873 г.; второй — с 1873 по 1888 г. (так называемый «хартфордский период»); третий — с 1889 по 1910 г. В начале творческого пути писатель выступает как талантливый юморист, активно использующий фольклор, создающий новеллы в духе народных устных рассказов (сборники «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса и другие рассказы», 1867; «Простаки за границей», 1869). Хотя в этот период М. Твен не обращается к глубоким социальным проблемам, его творчество, развивающееся в русле критического реализма, объективно отражает американскую действительность, а в некоторых рассказах первого периода отчетливо проявляется переход от юмористического к сатирическому изображению жизни США («Разнузданность печати», 1870; «Как меня выбирали в губернаторы», 1870),

В «хартфордский период» писатель испытывает сильное давление со стороны тех, кого пугали его бесстрашие и реализм. Сторонники «бостонской традиции» пытались «исправить» манеру письма М.Твена. Однако, хотя в произведениях этого периода и ощущается некоторая сдержанность, писатель не отступил от своих завоеваний. В лучших произведениях этого периода — романах «Приключения Тома Сойера» (1876), «Принц и нищий» (1882), «Приключения Гекльберри Финна» (1884) полностью проявилось дарование писателя.

В третий период М.Твен создает роман «Янки при дворе короля Артура» (1889) и наиболее зрелые сатирические рассказы и памфлеты («Человек, который совратил Гедлиберг», 1898; «Соединенные Линчующие Штаты», 1901; «Монолог царя», 1905, и др.). Талантливый сатирик, М.Твен показал истинное лицо американского империализма, последовательно утверждал принципы реалистического искусства.

ЖУРНАЛИСТИКА В ТЕННЕССИ [1]

Редактор мемфисской «Лавины» так обрушился на корреспондента, который осмелился назвать его радикалом: «Выводя первое слово, ставя запятую и закругляя период, он уже отлично знал, что стряпает фразу, насквозь пропитанную подлостью и пахнущую ложью».

Доктор сказал мне, что южный климат благотворно подействует на мое здоровье, поэтому я поехал в Теннесси и поступил помощником редактора в газету «Утренняя заря и Боевой клич округа Джонсон». Когда я пришел в редакцию, ответственный редактор сидел, раскачиваясь на трехногом стуле и задрав ноги на сосновый стол. В комнате был еще один сосновый стол и еще один колченогий стул, заваленный ворохами газет, бумаг и рукописей. Был, кроме того, деревянный ящик с песком, усеянный сигарными и папиросными окурками, и чугунная печка с дверцей, едва державшейся на одной верхней петле. Редактор был одет в долгополый сюртук черного сукна и белые полотняные штаны. Сапоги на нем были изящные, начищенные до блеска. Он носил манишку, большой перстень с печаткой, высокий старомодный воротничок и клетчатый шелковый шейный платок с концами навыпуск. Его костюм относился приблизительно к 1848 году. Он курил сигару и в поисках нужного слова часто запускал руку в волосы, так что порядком взлохматил свою шевелюру. Он грозно хмурился, и я решил, что он, должно быть, стряпает особенно забористую передовицу. Он велел мне взять обменные экземпляры газет, просмотреть их и, выбрав оттуда все достойное внимания, написать обзор «Дух теннессийской печати».

Вот что получилось у меня:

«Дух Теннессийской печати»

Редакцию «Еженедельного землетрясения», по-видимому, ввели в заблуждение относительно Баллигэкской железнодорожной

компании. Компания отнюдь не ставит себе целью обойти Баззардвилл стороной. Наоборот, она считает его одним из самых важных пунктов на линии и, следовательно, не намерена оставить этот город в стороне. Мы не сомневаемся, что джентльмены из «Землетрясения» охотно исправят свою ошибку.

Джон У. Блоссом, эсквайр, талантливый редактор хиггинсвиллской газеты «Гром и Молния, или Боевой клич свободы», прибыл вчера в наш город. Он остановился у Ван-Бюрена.

Мы имели случай заметить, что наш коллега из «Утреннего воя» ошибся, предполагая, что выборы Ван-Вертера не состоялись, но он, без сомнения, обнаружит свой промах гораздо раньше, чем наше напоминание попадет ему на глаза. Вероятно, его ввели в заблуждение неполные отчеты о выборах.

Мы с удовольствием отмечаем, что город Блэзерсвилл, по-видимому, намерен заключить контракт с джентльменами из Нью-Йорка и вымостить почти непроходимые улицы своего города никольсоновской мостовой. «Ежедневное ура» очень энергично поддерживает это начинание и, по-видимому, верит в то, что оно увенчается успехом».

Я передал мою рукопись редактору для одобрения, переделки или уничтожения. Он взглянул на нее и нахмурился. Пробежав несколько страниц, он стал мрачен, как туча. Нетрудно было заметить, что здесь что-то неладно. Он вскочил с места и сказал:

— Гром и молния! Неужели вы думаете, что я так разговариваю с этими скотами? Неужели вы думаете, что моих подписчиков не стошнит от такой размазни? Дайте мне перо!

Я еще не видывал, чтобы перо с такой яростью царапало и рвало бумагу и чтобы оно так безжалостно бороздило чужие глаголы и прилагательные. Он не добрался еще до середины рукописи, как кто-то выстрелил в него через открытое окно и испортил фасон моего уха.

— Ага,— сказал он,— это мерзавец Смит из «Морального вулкана», я его ждал вчера.

И, выхватив из-за пояса револьвер флотского образца, он выстрелил. Смит упал, сраженный пулей в бедро. Это помешало ему прицелиться как следует. Стреляя во второй раз, он искалечил постороннего. Посторонним был я. Впрочем, он отстрелил мне всего только один палец.

Затем главный редактор опять принялся править и вычеркивать. Не успел он с этим покончить, как в трубу свалилась ручная граната и печку разнесло вдребезги. Однако больших убытков от этого не произошло, если не считать, что шальным осколком мне вышибло два зуба.

— А печка-то совсем развалилась,— сказал старший редактор.

Я сказал, что, кажется, да.

— Ну, неважно. На что она в такую погоду? Я знаю, кто это

сделал. Он от меня не уйдет. Послушайте, вот как надо писать такие вещи.

Я взял рукопись. Она была до того исполосована вычеркиваниями и помарками, что родная мать ее не узнала бы.

Вот что получилось у него:

«Дух Теннессийской печати»

Закоренелые лгуны из «Еженедельного землетрясения», по-видимому, опять стараются втереть очки нашему рыцарски-благородному народу, распуская подлую и грубую ложь относительно этого величайшего предприятия девятнадцатого века, Баллигэкской железной дороги. Мысль, будто бы Баззардвилл намереваются обойти стороной, зародилась в их собственных протухлых мозгах, вернее — в той каше, которая заменяет мозги. Пусть лучше возьмут свои слова обратно и подавятся ими, если хотят спасти свою подлую шкуру от плетки, которую они вполне заслужили.

Этот осел Блоссом из хиггинсвиллской газеты «Гром и Молния, или Боевой клич свободы» опять здесь и околачивается в приживальщиках у Ван-Бюрена.

Мы имели случай заметить, что безмозглый проходимец из «Утреннего воя», по своей неудержимой склонности к вранью, сбрехнул, будто бы Ван-Вертер не прошел на выборах. Высокая миссия журналиста заключается в том, чтобы сеять правду, искоренять заблуждения, воспитывать, очищать и повышать тон общественной морали и нравов, стараться, чтобы люди становились более кроткими, более добродетельными, более милосердными, чтобы они становились во всех отношениях лучше и счастливее; а этот гнусный негодяй компрометирует свое высокое звание тем, что сеет повсюду ложь, клевету, непристойную брань и всяческую пошлость.

Блэзерсвилльцам понадобилась вдруг никольсоновская мостовая — им куда нужнее тюрьма и приют для убогих. Кому нужна мостовая в ничтожном городишке, состоящем из двух баров, одной кузницы и этого горчичника вместо газеты, «Ежедневного ура»? Эта ползучая гадина Бакнер, который редактирует «Ура», со своим обычным идиотизмом блеет о мостовой и воображает, будто говорит дело».

— Вот как надо писать: с перцем и без лишних слов. А от таких слюнявых статеек, как ваша, прямо тоска берет.

Тут в окно с грохотом влетел кирпич, посыпались осколки, и меня порядком хватило по спине. Я посторонился; я начинал чувствовать, что я здесь лишний.

Редактор сказал:

— Это, должно быть, полковник. Я его уже третий день жду. Сию минуту и он сам явится.

Он не ошибся. Минутой позже в дверях появился сам полковник с револьвером армейского образца в руке.

Он сказал:

— Сэр, я, кажется, имею честь говорить с презренным трусом, который редактирует эту дрянную газетку?

— Вот именно. Садитесь, пожалуйста. Осторожнее, у этого стула не хватает ножки. Кажется, я имею честь говорить с подлым лжецом, полковником Блезерскайтом Текумсе?

— Совершенно верно, сэр. Я пришел свести с вами небольшой счет. Если вы свободны, мы сейчас же и начнем.

— Мне нужно кончить статью о «Поощрении морального и интеллектуального прогресса в Америке», но это не к спеху. Начинайте.

Оба пистолета грянули одновременно. Редактор потерял клок волос, а пуля полковника засела в мясистой части моего бедра. Они опять выстрелили. На этот раз ни тот, ни другой из противников не пострадал, а на мою долю кое-что досталось — пуля в плечо. При третьем выстреле оба джентльмена были легко ранены, а мне раздробило запястье. Тут я сказал, что, пожалуй, пойду прогуляться, так как это их личное дело и я считаю неделикатным в него вмешиваться. Но оба джентльмена убедительно просили меня остаться и уверяли, что я нисколько им не помешаю.

Потом, перезаряжая пистолеты, они поговорили о выборах и о видах на урожай, а я начал было перевязывать свои раны. Однако они, недолго мешкая, опять открыли оживленную перестрелку, и ни один выстрел не пропал даром. Пять из шести достались на мою долю. Шестой смертельно ранил полковника, который не без юмора заметил, что теперь он должен проститься с нами, так как у него есть дело в городе. Спросив адрес гробовщика, он ушел.

Редактор обратился ко мне и сказал:

— Я жду гостей к обеду, и мне нужно закончить приготовления. Сделайте одолжение, прочтите корректуру и примите посетителей.

Я немного поморщился, услышав о приеме посетителей, но не нашелся, что ответить,— я был совершенно оглушен перестрелкой и никак не мог прийти в себя.

Он продолжал:

— Джонс будет здесь в три — отстегайте его плетью, Гиллспай, вероятно, зайдет раньше — вышвырните его из окна. Фергюссон заглянет к четырем — убейте его. На сегодня это, кажется, все. Если выберется свободное время, напишите о полиции статейку позабористее — всыпьте главному инспектору, пускай почешется. Плетки лежат под столом, оружие в ящике, пули и порох вон там в углу, бинты и корпия в верхних ящиках шкафа. Если с вами что-нибудь случится, зайдите к Ланцету — это хирург, он живет этажом ниже. Мы печатаем его объявления бесплатно.

Он ушел. Я содрогнулся. После этого прошло всего каких-нибудь три часа, но мне пришлось столько пережить, что всякое спокойствие, всякая веселость оставили меня навсегда. Гиллспай зашел и выбросил меня из окна. Джонс тоже явился без опоздания,

и только я приготовился отстегать его, как он перехватил у меня плетку. В схватке с незнакомцем, который не значился в расписании, я потерял свой скальп. Другой незнакомец, по фамилии Томпсон, оставил от меня одно воспоминание. Наконец, загнанный в угол и осажденный разъяренной толпой редакторов, политиканов, жучков и головорезов, которые орали, бранились и размахивали оружием над моей головой, так что воздух искрился и мерцал от сверкающей стали, я уже готовился расстаться со своим местом в редакции, когда явился мой шеф, окруженный толпой восторженных поклонников и друзей. Началась такая свалка и резня, какой не в состоянии описать человеческое перо, хотя бы оно было и стальное. Люди стреляли, кололи, рубили, взрывали, выбрасывали друг друга из окна. Пронесся буйный вихрь кощунственной брани, и все кончилось. Через пять минут наступила тишина, и мы остались вдвоем с истекающим кровью редактором, обозревая поле битвы, усеянное кровавыми останками. Он сказал:

— Вам здесь понравится, когда вы немножко привыкните.

Я сказал:

— Я должен перед вами извиниться; может быть, через некоторое время я и научился бы писать так, как вам нравится; я уверен, что при некоторой практике я привык бы к газетному языку. Но, говоря по чистой совести, такая энергичная манера выражаться имеет свои неудобства, да и к тому же человеку постоянно мешают работать. Вы это и сами понимаете. Энергический стиль, несомненно, имеет целью возвысить душу читателя, но я не люблю обращать на себя внимание, а здесь это неизбежно. Я не могу писать спокойно, когда меня то и дело прерывают, как это было сегодня. Мне очень нравится эта должность, не нравится только одно — оставаться одному и принимать посетителей. Эти впечатления для меня новы, согласен, и даже увлекательны в некотором роде, но они имеют односторонний характер. Джентльмен стреляет через окно в вас, а попадает в меня; бомбу бросают в трубу ради того, чтобы доставить удовольствие вам, а печной дверцей вышибает зубы мне; приятель заходит для того, чтобы обменяться комплиментами с вами, и портит кожу мне, так изрешетив ее пулями, что теперь ни один принцип журналистики в ней не удержится; вы уходите обедать, а Джонс является ко мне с плеткой, Гиллспай выбрасывает меня из окна, Томпсон раздевает меня догола, совершенно посторонний человек с непринужденностью старого знакомого сдирает с меня скальп, и не проходит пяти минут, как проходимцы со всей округи являются сюда в военной раскраске и загоняют мне душу в пятки своими томагавками. Верьте слову, я никогда в жизни не проводил время так оживленно, как сегодня. Вы мне очень нравитесь, мне нравится ваша спокойная, невозмутимая манера объясняться с посетителями, но я, видите ли, к этому не привык. Южане слишком экспансивны, слишком щедро расточают гостеприимство посторонним людям. Те страницы, ко-

торые я написал сегодня и которые вы оживили рукой мастера, влив в мои холодные фразы пылкий дух теннессийской журналистики, разбудят еще одно осиное гнездо. Вся эта свора редакторов явится сюда,— они явятся голодные и захотят кем-нибудь позавтракать. Я должен с вами проститься. Я уклоняюсь от чести присутствовать на этом пиршестве. Я приехал на Юг для поправки здоровья и уеду за тем же, ни минуты не задерживаясь. Журналистика в Теннесси слишком живое дело — оно не по мне.

Мы расстались, выразив друг другу взаимные сожаления, и я тут же перебрался в больницу.

МИСТЕР РОКФЕЛЛЕР И БИБЛИЯ[2]

Теологические изыскания Джона Рокфеллера-младшего — одно из крупнейших развлечений нашего времени. Каждое воскресенье молодой Рокфеллер толкует какой-нибудь библейский текст в своей воскресной школе. Назавтра агентство Ассошиэйтед Пресс и газеты оповещают об этом всю страну, и вся страна смеется. Вся страна смеется, но не подозревает, в своей недогадливости и простоте, что смеется над собой. Да, смеется над собой...

Мы любим читать в газетах про богачей. Газеты осведомлены об этом и стараются из всех сил насытить нас нашим любимым блюдом. Они готовы даже пожертвовать отчетом о футбольном матче или о бое быков, чтобы поместить подробное описание, скажем, такого события:

Богатая женщина свалилась в погреб. Телесных повреждений нет.

Если бы в погреб свалился человек, располагающий умеренным доходом, нас это не заинтересовало бы. Но стоит свалиться в погреб богатой женщине, как нам уже не терпится узнать, как это произошло, и мы жалеем, что это случилось не с нами.

Если бы молодой Рокфеллер мог предъявить публике лишь свои скромные умственные способности, его толкование библии осталось бы никому не известным. Но его отец — самый богатый человек в мире, и потому теологические кувыркания сына считаются интересными и содержательными. Полагают, что старший Рокфеллер стоит миллиард долларов. Налоги он платит с двух с половиной миллионов. Он убежденный христианин, христианин-самоучка, и в течение многих лет состоит адмиралом воскресной школы в Кливленде, штат Огайо. В течение многих лет он рассказывает о себе своим слушателям и объясняет им, как ему достались его доллары. И все эти годы они слушают его, как зачарованные, и делят свое религиозное поклонение между богом и мистером Рокфеллером — с перевесом в пользу последнего.

Я уже сказал, что страна смеется, когда молодой Рокфеллер толкует библию. Между тем стране следовало бы знать, что его

толкование полностью совпадает с тем, которое преподносится нам каждое воскресенье с церковной кафедры... Метод молодого Джона повсеместно принят на церковных кафедрах. Церковь промышляет уже столетие этим вытягиванием золотой морали из неприглядных фактов.

Я давно считаю, что настоящее дело для молодого Рокфеллера — церковная кафедра. Сияние его интеллекта образовало бы нимб над его головой, что было бы в этом случае вполне уместно. Ему придется, однако, покориться судьбе и наследовать отцу в качестве главы грандиозной корпорации Стандарт Ойл.

К числу наиболее поразительных теологических достижений молодого Рокфеллера принадлежит его комментарий к увещанию, с которым Христос обратился к юноше, изнемогавшему под бременем богатства и желавшему спасти душу, если к тому представится подходящий случай. «Продай все, что имеешь, и отдай деньги бедным», — сказал Христос. Молодой Джон комментировал этот текст следующим образом:

«Если что-либо преграждает тебе путь к спасению души, устрани это препятствие чего бы это тебе не стоило. Если это имущество, продай его до последнего лоскутка и отдай выручку бедным. Если это воинское честолюбие, покинь военную службу. Если это страсть к человеку, или вещи, или к занятиям, отрешись от нее, чтобы полностью отдаться делу спасения своей души».

Ничего яснее не может быть. Миллионы старшего Рокфеллера и молодого Джона настолько незначащий факт в их жизни, что, конечно, не могут рассматриваться как препятствие на пути к спасению души. Таким образом, увещание Христа к ним никакого отношения не имеет. Нью-Йоркская газета послала репортеров к шести или семи священникам, чтобы узнать их мнение по этому поводу. За исключением одного, они признали правильным рассуждения молодого Рокфеллера. Я просто не знаю, что бы мы стали делать без священников. Легче было бы обойтись без солнца, без луны во всяком случае.

АМЕРИКАНСКИЙ ДЖЕНТЛЬМЕН [3]

Я не шучу, я серьезен, как никогда, и я заявляю, что президент Теодор Рузвельт [4] — образцовый американский джентльмен нашего времени. Я считаю, что в нем также полно и отчетливо выражен тип американского джентльмена нашего времени, как в Вашингтоне был выражен тип американского джентльмена его времени. В нем представлены исчерпывающим образом все те черты, которых не должно быть в американском джентльмене и которые тем не менее его характеризуют. Из всех наций, как цивилизованных, так и диких, обитающих на нашей планете, мы самая грубая нация, а наш президент выделяется как памятник,

обозримый со всех концов земли. В тех случаях, когда джентльмен проявляет сочувствие и отзывчивость, он груб и жесток. Совсем недавно, когда его ставленник, губернатор Кубы, этот шулер в чине генерал-майора, Ленард Вуд загнал в западню шестьсот беспомощных туземцев и устроил кровавую бойню, в которой не пощадили ни женщин, ни детей, президент Теодор Рузвельт, образцовый американский джентльмен, первый американский джентльмен, вложил свою душу джентльменов нашей нации в ликующий вопль, который он направил Вуду по телеграфу, поздравляя его с «блистательной победой» и восхваляя его за то, что он «поддержал честь американского флага».

ГЕНРИ ДЖЕЙМС
(1843—1916)

Генри Джеймс — романист, новеллист, критик, теоретик литературы. Г. Джеймс одним из первых в американской литературе выступил против пошлости буржуазной действительности. В своих статьях (сборники «Французские поэты и романисты», 1878; «Мастерство романа», опубл. в 1934) он пропагандировал творчество Г. Флобера, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и других писателей-реалистов. Он выдвинул оригинальную теорию романа как синтетического жанра, которая оказала сильное влияние на дальнейшее развитие реалистического романа. Г. Джеймс вскрывает деляческий характер американской литературы, критикует неоромантические принципы творчества. Острое недовольство американским образом жизни и американским искусством заставляет его в 1875 г. эмигрировать из США. Разрыв с родиной наложил известный отпечаток на творчество писателя. Герои многих его ранних романов — американцы, покинувшие США и живущие в Европе («Родерик Хадсон», 1876; «Американец», 1877, и др.). В романе «Бостонцы» (1886) Г. Джеймс резко и непримиримо критикует американскую действительность. Трагическое мироощущение писателя усиливалось аристократическим неприятием рабочего движения и социалистических идей. Г. Джеймс не верил в будущее своей страны. Все это толкало писателя на путь формальных исканий в искусстве. Не отказываясь от реалистических принципов воспроизведения действительности, романист обращается к изображению внутреннего мира своих героев. Его поздним произведениям («Крылья голубки», 1901; «Золотая ваза», 1904, и др.) свойственны утонченный психологизм, тонкая нюансировка в изображении характеров, отточенность художественной формы.

ИЗ «ИСКУССТВА ПРОЗЫ» [1]

<...> Еще совсем недавно можно было предположить, что английский роман не содержит в себе того, что французы называют дискутабельностью. Ничто не говорило о том, что у него есть своя теория, принципы, сознание собственной особенности — то, что делает роман выражением определенной художественной веры, результатом выбора и сопоставления. Я не хочу сказать, будто отсутствие всего этого обедняло его: для того чтобы усмотреть в ро-

манной форме у Диккенса или Теккерея, к примеру, признаки неполноценности, нужно обладать куда большим мужеством, чем мое. Тем не менее этот роман был naïf (вновь я обращаюсь за выручкой к французскому); и разумеется, если ему суждено утратить нечто вместе с этой «наивностью», иные, не меньшие достоинства должны компенсировать эту утрату. В те времена, о которых я сейчас толкую, за границей господствовало приятное и покойное ощущение, что роман — это роман, точно так же как пудинг — это пудинг, и дело заключается лишь в том, чтобы его проглотить. Но год или два назад, по той или иной причине, стали появляться признаки оживления — казалось, начинало вступать в свои права время дискуссий. Искусство питается соками интереса к нему, соками полемики, эксперимента, обмена мнениями и взглядами; говорят, что времена, когда об искусстве нечего сказать, когда оно не вызывает личного отклика и интереса, могут быть временами больших свершений искусства, но не его развития; быть может, это даже время некоторого застоя.

Появление хорошего произведения искусства — всегда радость, но и теория — тоже дело серьезное; и хотя последняя нередко возникает без первого, я подозреваю, что истинный успех всегда сопровождается скрытой оппозицией ему. Дискуссии, гипотезы, формулировки — все это вещи, при условии их искренности и честности, весьма плодотворные. М-р Безант[2] дал нам превосходный пример этого, изложив свои идеи относительно искусства прозы и равным образом «искусства» ее публикации: в приложении к своей книге он касается и этого вопроса. Другие работники этой сферы, несомненно, поддержат разговор, осветят его лучами собственного опыта; в результате наш интерес к роману, безусловно, сдвинется с той точки, на которой он некоторое время назад грозил застыть; это будет серьезный, активный, всепроникающий интерес, и вдохновленное им прекрасное искусство критики в моменты высших своих откровений отважится сказать немного больше о том, что оно полагает о самом себе. Так как, чтобы всерьез быть воспринятым публикой, оно должно всерьез отнестись и к самому себе. Старый предрассудок, согласно которому литература — занятие «безнравственное», несомненно, в Англии исчез, но рецидивы его все еще дают себя знать в несколько подозрительном отношении к любому произведению, которое не хочет себя признать, хотя бы отчасти, просто забавой. Даже самый легкомысленный роман в какой-то мере испытывает тяжесть обвинений, которые ранее адресовались ветреникам-писателям: легкомыслие не всегда удачно сходит за ортодоксию. Все еще предполагается,— хотя вслух это говорить и стыдятся,— что произведение, которое в конечном счете лишь «выдумка» (ибо чем иным является «рассказ»?), должно в несколько извиняющемся тоне отказываться от всяких претензий на действительное отражение жизни. Разумеется, любое серьезное, значительное произведение отвергает подоб-

ный подход к себе, ибо быстро осознает, что терпимость, которую ему дарят взамен, представляет собой просто попытку удушения, хотя и выдается за акт щедрости. Старое религиозное отвращение к роману, столь очевидное, сколь и узколобое, согласно которому роман приносит нашей бессмертной душе чуть меньше пользы, чем театральное представление, было на самом деле не таким уж оскорбительным. Единственное оправдание романа состоит в том, что он пытается отразить жизнь. Когда же это стремление,— а оно сродни тому, что испытывает художник, подступаясь к холсту,— ослабевает, романист оказывается в весьма странном положении. Не ожидаем же мы, что художник станет произносить какие-то жалкие слова, чтобы оправдать существование своей картины: а ведь аналогия, возникающая между искусством живописца и романиста, насколько я могу судить, полная. У них один источник вдохновения, единый творческий процесс (учитывая, разумеется, разные инструменты труда), единые достижения. Они могут учиться друг у друга, могут взаимно объяснять и поддерживать друг друга. У них одна цель, и достоинство одного суть достоинство другого. Магометане полагают живопись безнравственным занятием; христиане давно отказались от подобного взгляда, и тем более странно, что в их сознании по сей день существует пережиток (пусть и слабый) аналогичного отношения к сопредельному искусству. Единственный эффективный путь к уничтожению пережитка заключается в том, чтобы настоятельно подчеркивать аналогию, на которую я только что сослался: подобно тому как картина представляет собой действительность, роман представляет собой историю. Это единственное определение, с достаточной мерой точности отражающее суть романа. Но ведь и истории дано отражать жизнь; и от нее мы — не больше, чем от живописи,— можем ожидать оправданий в этом. Свой предмет литература находит в документах и летописях, и если она, как любят говорить в Калифорнии, не окажет себя ненароком, она должна выдерживать уверенный тон историка. Иные опытные романисты имеют привычку выдавать себя, что часто приводит в отчаяние людей, всерьез воспринимающих их книги. Недавно, читая Энтони Троллопа [3], я поразился тому, сколь настойчив он в утверждении авторского произвола. В отступлениях, интермедиях он сообщает читателю, что вместе со своим добрым другом они просто «сочиняют фантазию». Он признается, что историй, им рассказанных, на самом деле не было и что он может повернуть их в каком угодно направлении, лишь бы они пришлись по вкусу читателю. Признаюсь, такое раскрытие сокровенных тайн кажется мне тяжелым преступлением; именно здесь я и слышу извиняющуюся интонацию, и она столь же больно ранит меня у Троллопа, как ранила бы у Гиббона [4] и Маколея [5]. Это значит, что романист менее озабочен поисками истины (истины, разумеется, в его понимании и в тех пределах,— каковы бы они ни были,— что мы отводим ему), чем исто-

рик, а в этом случае он немедленно лишается сколь-нибудь твердой точки опоры. Представить и оживить прошлое и его героя — задача и историка и романиста; единственное же различие, которое я тут усматриваю, служит к чести романиста (это зависит и от степени успеха книги): ему труднее собирать материал, который весьма далек от того, чтобы быть ему сугубо литературным. Тот факт, что писатель объединяет в себе философа и живописца, придает ему, с моей точки зрения, величие; подобного рода двойное родство — его истинное богатство.

<...> Считается, что искусство каким-то загадочным образом противостоит и морали, и досугу, и установлениям закона. Когда оно воплощено в холсте художника (скульптор — дело другое!), ты знаешь, с чем имеешь дело: картина, благородно заключенная в алую, зеленую или золоченую раму, стоит у тебя перед глазами, у тебя есть возможность увидеть ее пороки, и позиция твоя прочна. Но когда искусство воплощается в литературной форме, оно обнаруживает свой предательский характер: возникает опасность, что оно ранит тебя, а ты и не почувствуешь этого. Литература должна либо поучать, либо развлекать, и у многих складывается впечатление, что, претендуя решить обе эти задачи, она оказывается не в состоянии решить ни одну из них. Ее произведения слишком легковесны, чтобы быть фундаментальными, и слишком серьезны, чтобы давать уму отдохновение; вдобавок ко всему они самодовольны, парадоксальны и поверхностны. Я думаю, что таким примерно образом выразила бы себя скрытая мысль (выскажи они ее вслух) тех, кто читает книги развлечения ради. Они, разумеется, будут утверждать, что роман должен быть «хорошим», но каждый из ценителей вкладывает свой собственный смысл в это слово. Один скажет, что «хорош» тот роман, который изображает достойных и трудолюбивых героев, занимающих в жизни прочное место; другой — что все дело упирается в «счастливый конец», когда раздаются награды, пенсии, мужья, жены, дети, миллионы, публичные похвалы или лестные характеристики. Третий, наконец, будет настаивать на том, чтобы в романе было побольше событий и движения, что побудит читателя заглянуть вперед, узнать, кем же является таинственный незнакомец и найдено ли похищенное сокровище; такой читатель вовсе не хочет, чтобы его отвлекали от всего этого утомительным анализом или «описаниями». Но все трое сойдутся на том, что «художественная идея» портит им все удовольствие. Один отнесет это за счет описаний, другой усмотрит беду в отсутствии сострадания. Если отвращение писателя к счастливому концу очевидно, это в иных случаях делает невозможным любой конец. «Конец» романа для многих ассоциируется с хорошим обедом, к которому подают десерт и мороженое, а писатель кажется чем-то вроде надоедливого врача, который запрещает их отведать. Поэтому верно то, что концепция м-ра Безанта, согласно которой роман представляет собой высшую форму искусства,

встречает не только негативное, но и позитивное равнодушие. Как произведение искусства роман может предполагать счастливый конец; все это не играет большой роли и относится как бы к машинерии производства; поток идей, как бы мало они ни были связаны между собой, легко может поглотить роман, если бы время от времени на его страницах не возникало поэтической ноты, которая заставляет нас вспоминать о том, что перед нами в высшей степени независимое и серьезное произведение литературы.

<...> Между романом хорошим и романом плохим существует огромная разница: последний вместе с пачкотней ремесленника-живописца и испорченным куском мрамора попадает в кучу мусора, на огромный пустырь, куда сваливают отбросы; первый же существует и излучает собственный свет и возбуждает в нас стремление к совершенству... Единственная обязанность, которую мы можем заранее вменить искусству, не рискуя быть обвиненными в произволе,— это тот интерес, который оно должно возбуждать у читателя. Существуют и более широкие обязательства, но они уже основываются на этом первом. Способы, которыми искусство может достичь этой цели (то есть возбудить наш интерес), бесконечно многообразны, и разного рода предписания, ограничения и исключения тут могут только навредить. Эти способы столь же многоразличны, сколь и темпераменты людей, и успешность их применения зависит от того, насколько полно они выражают особенности сознания именно данного автора. В самом широком контуре роман может быть определен как выражение личного и непосредственного впечатления от жизни: этим прежде всего определяется его ценность, которая может понижаться или повышаться в зависимости от полноты впечатлений. Но никакая полнота и, следовательно, никакая ценность невозможны, если не будет обеспечена свобода чувства и выражения. Предначертание пути, которым следует двигаться, тона, который должен быть взят, формы, в которую следует облечь повествование,— это и есть ограничение свободы и подавление того, что вызывает наш наибольший интерес. Форму, мне кажется, следует оценивать уже после того, как она состоялась: авторский выбор сделан, принципы его определились, и теперь мы уже можем прослеживать ходы и направления его мысли, судить о тоне и искать соответствия. Теперь, короче говоря, мы можем испытывать одно из самых больших удовольствий — мы можем оценивать качество, мастерство исполнения. Но само исполнение безраздельно принадлежит автору, это самая заветная его собственность, она же служит и мерой оценки. Преимущество, радость, а одновременно мучительная ответственность положения романиста состоит в том, что он как исполнитель не стеснен никакими границами в своих возможных экспериментах, попытках, открытиях, достижениях. Именно здесь он наиболее явно, шаг за шагом, проявляет себя, подобно своему брату, держащему в руках кисть, о котором мы можем сказать, что он написал свою картину

в манере, наилучшим образом им освоенной. Его манера — его тайна, которую, однако, вовсе не обязательно столь уж ревностно хранить. Он не может сделать ее общим достоянием, даже если бы и захотел; он затруднится научить этой тайне других. Я говорю это, не упуская из виду того, о чем настойчиво толковал все время: общность методов работы художника, который пишет картины, и художника, который пишет романы. Художник способен научить первичным основам своего ремесла, и, изучая хорошее произведение (при достаточной сообразительности, конечно), можно научиться и тому, как рисовать, и тому, как писать. И все же художник-писатель (оставаясь в союзе с живописцем) скорее, чем последний, скажет своему ученику: «Делай, как можешь». Это вопрос степени совершенства, тонкое дело такта. Если существуют точные науки, то существуют и точные искусства, и грамматика живописи настолько определеннее грамматики литературы, что эту разницу следует учитывать.

<...> Реальность Дон Кихота или мистера Микобера[6] — реальность весьма зыбкого характера; эта реальность столь явно окрашена субъективностью авторского видения, что, сколь бы ярки ни были эти характеры, вряд ли можно предложить их в качестве образца для подражания; поставив себя в роль ученика, сразу же сталкиваешься с весьма коварными вопросами. Само собой разумеется, не обладая чувством реальности, не напишешь хорошего романа; но очень трудно дать рецепт, который поможет преобразовать это чувство в действительность. Человечность всеобъемлюща, и реальность воплощается в мириадах форм; с уверенностью можно утверждать лишь то, что иные из цветов прозы обладают ароматом реальности, другие же нет; но совсем иное дело — научить составлять благоухающий букет цветов. Сказать, что писать следует, основываясь на собственном опыте,— значило бы сказать вещь безусловную, но и слишком общую; наш воображаемый дебютант, пожалуй, принял бы такую декларацию за насмешку. Какого рода опыт имеется в виду, где начинается он и где кончается? Опыт не имеет границ и лишен завершенности; опыт — это огромное чувствилище, нечто вроде гигантской паутины, сотканной из прекраснейших шелковых нитей, протянувшихся через пределы сознания и захватывающих в себя каждую частичку бытия. Это сама атмосфера сознания; и когда сознание обладает способностью воображения — особенно сильно она развита у гения,— оно впитывает мельчайшие движения жизни, превращает в откровение малейшее колебание воздуха. Стоит только превратить юную девушку-крестьянку в поэтическое создание, которому внятно все, как сразу покажется несправедливым (так мне думается) утверждение, будто ей нечего сказать о военной жизни. Случались на свете и большие чудеса, и, влекомая воображением, девушка может сказать истинную правду о некоторых представителях этой самой жизни. <...>

<...> Я далек от того, чтобы преуменьшать важность точности — правды деталей. Собственный опыт — лучший наставник, и я на этом основании отваживаюсь утверждать, что воздух реальности (верность типизации) представляет собой высшее достоинство романа, достоинство, безусловно и торжествующе лежащее в основании других его достоинств (в том числе и той осознанной моральной идеи, о которой говорит м-р Безант). Нет его — и они ничто, ибо своим эффектом они обязаны тому, что автору удалось создать иллюзию жизни. Развитие способности к восприятию опыта, изучение тонкого процесса бытия и есть, с моей точки зрения, начало и конец искусства романиста. Это — его вдохновение, отчаяние, награда, мука, восторг. Именно тут он воистину вступает в соревнование с жизнью, вступает и в соревнование со своим братом-живописцем, предлагая свой способ отражения действительности — ее смысла, красок, рельефа, характера — всей сути человеческого бытия. <...> Роман — живая материя, единая и движущаяся, как любой иной организм, и в ходе его развития будет обнаружена, я полагаю, взаимосвязь всех его частей. И боюсь, что критик, который попытается выделить в едином романном организме отдельные темы, проведет в высшей степени ложные демаркационные линии. Существует старое разграничение между романом характеров и романом событий, которое, должно быть, у серьезного автора вызывает только улыбку. Мне это противопоставление кажется столь же мало соответствующим действительности, сколь и другое, тоже весьма популярное,— между романом бытовым и героическим. Есть только плохие и хорошие романы, и лишь в этом разграничении я усматриваю хоть какой-то смысл, ибо мне так же трудно представить себе роман характеров, как и картину характеров. Говоря «картина», мы говорим «характер», говоря «роман», мы говорим «событие», или наоборот. Что такое характер, как не определенность события? Что такое событие, как не проявление характера? Что такое картина или роман, как не характер? Что еще мы ищем и находим в них? Для женщины стоять у стола, опершись на него, и смотреть на зрителя — это событие; ибо, если это не событие, затруднительно сказать, что это такое. В то же время это и выражение характера. Вы можете сказать, что не видите данного характера в действии, но именно к этому стремился художник, у которого есть свои основания полагать, что он-то видит это. Когда молодой человек решает наконец, что недостаточно верит в бога и не может поэтому переступить порог церкви, как он поначалу намеревался, это — событие, и вам нет нужды спешить дочитать главу до конца, дабы убедиться в том, что он не переменил подобное решение. Я не утверждаю, что это какие-то захватывающие или удивительные события. Я не покушаюсь на то, чтобы точно измерить степень интереса, который они могут пробудить,— все это зависит от мастерства художника. Утверждать, что одни события по внутренней сути своей более существенны, чем другие,

было бы довольно банально, и я могу обойтись без подобных оговорок после того, как уже признался в предпочтении, отдаваемом крупным событиям,— а я сделал это, предложив классифицировать романы согласно тому, отражают они действительность или нет.

Роман бытовой и роман героический, роман событий и роман характеров — эти нелепые противопоставления придуманы, мне кажется, читателями и критиками для собственного удобства и для преодоления тех странных барьеров, которые они сами себе поставили; для творца же, с точки зрения которого мы пытаемся здесь оценить искусство прозы, они едва ли имеют какой-либо существенный смысл. В такое же положение мы попадем, пытаясь понять, что м-р Безант разумеет под туманным понятием, именуемым им «современным английским романом», если, разумеется, он сам не стал жертвой путаницы взглядов. Остается не вполне ясным, с какой точки зрения оценивает он этот феномен — с дидактической или с исторической. Вообразить писателя, поставившего себе целью сочинить современный английский роман, не легче, чем писателя, создающего классический английский роман: в данном случае весь вопрос упирается в терминологию. Писатель пишет роман на своем языке, художник пишет картину своего времени, и ярлык «современный английский (-ая)», увы, совсем не проясняет проблемы. Ничуть не более проясняет ее термин «героический роман», если только он не употреблен для того, чтобы повысить читательский интерес к произведению, как это было сделано Готорном в подзаголовке к «Блайтдейлу». Француз, который со столь замечательной полнотой разработал теорию романа, нашел только одно определение для него и, как мне представляется, не разменивал это определение на мелочи. Мне трудно представить себе обязанности автора «героического романа», которые не были бы в то же время обязанностями автора романа бытового; требования к качеству исполнения в обоих случаях одинаково высоки. Разумеется, мы толкуем лишь об уровне исполнения — это единственный вопрос, по которому только и возможны споры. Но именно это мы часто упускаем из виду, что порождает бесконечную путаницу взглядов и различные недоразумения. Оставим на усмотрение художника характер героя и смысл повествования — будем спорить лишь о том, как он ими распорядился. Разумеется, я не считаю, будто его произведение должно нам непременно понравиться или возбудить интерес; однако, если этого не произойдет, у нас всегда в запасе простой выход — отложить роман в сторону. Нам может казаться, что существуют идеи, с которыми не может справиться даже самый искренний романист, и тот или иной конкретный случай может подтвердить наши подозрения; но в любом случае неудачу следует приписать неудаче исполнения — оно-то как раз и выдает роковую слабость романа. Если мы хоть сколько-нибудь уважаем художника, то должны предоставить ему свободу выбора —

целого, частностей и всех тех бесчисленных вероятностей, которые не сводимы даже к выбору. Искусство обязано большей частью высоких озарений живому контакту с опытом, и возможности наиболее интересных своих экспериментов оно изыскивает в глубинах простых вещей. Гюстав Флобер написал рассказ о любви служанки к попугаю [7], но произведение это, при всей своей законченности, не может быть в целом признано успешным. Оно легко может показаться плоским, хотя может возбудить и некоторый интерес; что до меня — я очень рад, что автор написал этот рассказ: наши представления о том, что может или не может быть сделано, обогатились. Но вот Иван Тургенев написал рассказ о глухонемом крестьянине и дворняге [8] — трогательную, милую историю, маленький шедевр. В отличие от Флобера он задел струну живой жизни, он глянул в лицо действительности и одержал победу. <...>

<...> Существует одна точка, в которой моральная идея и идея художественная сходятся — или почти сходятся; она освещается светом той очевидной истины, что глубочайшее достоинство произведения искусства всегда есть достоинство сознания художника. Если оно высоко, роман, картина, скульптура приобщается к глубинам истины и красоты. На мой взгляд, сочетание этих двух качеств и образует цель искусства. Поверхностное сознание не способно создать хорошего романа; это мне кажется аксиомой, исчерпывающей моральные основания работы художника. Если юный дебютант осознает ее в своем сердце, она высветит ему многие из тайн «цели». Немало полезного для него можно было бы сказать еще, но я подхожу к концу своей статьи и лишь бегло коснусь некоторых вещей. Критик из «Пелл-мэлл» [9], которого я уже цитировал, рассуждая об искусстве прозы, обращает внимание на опасность обобщения. Мне кажется, однако, что опасность, которую он на самом деле имеет в виду,— это опасность обособления, так как в его статье есть несколько поучительных замечаний, которые вместе с теми, что содержатся во вдохновляющем докладе м-ра Безанта, могут сослужить службу трудолюбивому ученику, не рискуя запутать его. Я бы напомнил ему прежде всего о величии формы, которая открывается перед ним, формы, которая обладает столь бесчисленными возможностями и подчиняется столь малым ограничениям. В сравнении с ней другие формы кажутся и узкими и стеснительными, а те многообразные условности, в рамках которых они функционируют, жесткими и определенными. Но единственное условие, которое, как мне кажется, применимо к искусству романа,— это, как я уже говорил, искренность. Свобода — высокая привилегия, и первое, чему должен научиться молодой романист,— быть достойным ее.

«Наслаждайся ею, как она того заслуживает (сказал бы я ему); овладей ею, используй ее во всей полноте, дай ей выход в печатной продукции, находи в ней радость. Вся жизнь принадлежит тебе, и не слушай ни тех, кто будет загонять тебя в отдельные ее

углы, утверждая, что искусство помещается от сих до сих, ни тех, кто будет говорить, что искусство — этот посланец неба — устремляется прочь за пределы жизни, дышит разреженным воздухом олимпийских высот и отворачивается от правды вещей. Нет такого проявления жизни, нет такого способа увидеть и ощутить ее, которое не было бы доступно романисту; тебе стоит вспомнить только, что такие разные таланты, как Александр Дюма и Джейн Остин, Чарлз Диккенс и Гюстав Флобер, стяжали себе на этом поприще равную славу. Не думай слишком много об оптимизме и пессимизме; пытайся схватить самую суть жизни. Во Франции сегодня мы наблюдаем впечатляющие и изумительные достижения (воплощенные в работах Эмиля Золя, чья серьезная и основательная деятельность может вызвать только уважение со стороны любого исследователя проблемы романа), да, изумительные достижения, сфера действия которых, однако, ограничивается пронизывающим их духом пессимизма. Золя превосходен, но английскому читателю он кажется невежественным; он производит впечатление человека, работающего во тьме; если бы у него было столько же света, сколько и энергии, он достиг бы куда больших результатов. Что касается заблуждений плоского оптимизма, то поле (особенно поле английского романа) просто усыпано, как осколками стекла, его хрупкими останками. Если тебе непременно нужны злоключения, пусть они будут помечены меткой широкого знания. Помни, что первый твой долг состоит в том, чтобы достичь наибольшей полноты — тогда и произведение твое будет совершенным. Будь щедр и тонок и стремись к своей цели».

БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ [10]

I

Когда после смерти Эштона Дойна — и всего через три месяца — к Джорджу Уизермору обратились по поводу издания биографии, то предложение исходило непосредственно от его издателя, который, кстати сказать, имел гораздо больше основания считаться издателем Дойна. Впрочем, Уизермора нисколько не удивило, что на скорейшем выходе в свет биографии, как выяснилось в беседе с издателем, последовавшей за письменным предложением, настаивает вдова покойного. Отношения Дойна с женой, насколько о них было известно Уизермору, представляли особую страницу в его жизни и, между прочим, потребовали бы исключительного такта от биографа. Но с первых же дней ее тяжелой потери скорбь бедной женщины о том, что она утратила, и, может быть, о том, чего она всегда была лишена, сказалась слишком явно, чтобы подготовить даже непосвященного к необходимости кое-что сгладить и, быть может преувеличенно, оберегать имя великого писателя. Джордж Уизермор считал себя посвященным, но он никак не ожи-

дал, что миссис Дойн назовет именно его в качестве лица, в чьи руки она готова передать материалы для книги.

Эти материалы — дневники, письма, заметки, записки, документы всякого рода — были ее собственностью и находились всецело в ее распоряжении: наследство было представлено ей без всяких ограничений, и теперь она могла делать с ним, что хотела, могла даже ничего не делать.

Что именно опубликовал бы из него Дойн, будь у него время об этом позаботиться, можно было только догадываться и предполагать. Смерть унесла его слишком рано и слишком неожиданно, и это было тем прискорбнее, что все желания, которые он, насколько известно, высказывал, ничего об этом не говорили. Он умер внезапно: нить порвалась, и запутанный конец ее нужно было распутать.

Уизермор сознавал, насколько был ему близок покойный, но он сознавал и то, что многое в нем остается ему неясным. Он был молод, беззаботного характера, по профессии журналист и критик, и до сих пор ничем особенным себя не проявил. Писания его были скудны и кратки, знакомства малочисленны и неопределенны. Дойн же, в противовес ему, прожил достаточно долго, а главное, был достаточно одарен для того, чтобы добиться славы, и среди множества его друзей, также отмеченных славой, нашелся бы не один, к кому его жена, по общему мнению, скорее могла бы обратиться.

Предпочтение, которое она безусловно выказала, — и выказала ненавязчиво и тактично, предоставив ему известную свободу,— заставила нашего героя почувствовать, что он обязан по меньшей мере пойти к ней, что во всяком случае говорить придется о многом. Он поспешил написать ей, она не замедлила с ответом, назначив час, и они договорились. Однако он ушел от нее, еще более утвердившись в своих мыслях. Она была странная женщина и отнюдь не казалась ему привлекательной, и все же что-то трогательное было теперь в ее слепом и стремительном рвении. Книгой она хотела загладить прошлое, и тот, кого она выбрала из всего круга знакомых, вероятно потому, что он казался ей более уступчивым, должен был всячески помочь этому.

При жизни она недостаточно серьезно относилась к Дойну, но биография должна была послужить исчерпывающим ответом на все предъявленные ей обвинения.

Смутно представляя себе, как пишутся такие книги, она навела справки, и кое-что ей удалось узнать. Сначала Уизермор немного смутился, поняв, что ей хотелось бы видеть возможно полную биографию. Она говорила о многотомном труде, но на этот счет у него было свое мнение.

— Я подумала прежде всего о вас, как подумал бы он сам, — сказала она почти в тот же момент, как поднялась ему навстречу, одетая в глубокий траур: большие черные глаза, большой черный шиньон, большой черный веер и перчатки,— запоминающийся об-

лик худой и некрасивой, но «элегантной» в известном смысле женщины. — Вас он любил больше всех, очень любил!

И этого было достаточно, чтобы голова Уизермора закружилась, хотя впоследствии он не раз задавал себе вопрос, так ли хорошо она знала Дойна, чтобы быть в этом уверенной. Он мог бы сказать и сам, что на ее свидетельство в этом деле едва ли стоило полагаться. И все-таки дыма без огня не бывает: она, конечно, знала, что хочет сказать, да и к тому же у нее не было никаких причин льстить ему. Не откладывая дела, они вместе поднялись наверх, в опустевший кабинет великого писателя, выходивший в большой зеленый сад, — чудесная и вдохновляющая обстановка, на взгляд не привыкшего к роскоши Уизермора, самая обыкновенная — на взгляд состоятельных людей.

— Вам хорошо будет работать здесь, — заметила миссис Дойн.— Комнату я предоставляю вам, в полное ваше распоряжение. Особенно по вечерам здесь бывает тихо и уединенно. Не правда ли, хорошо?

«Действительно, хорошо»,— подумал молодой человек, оглядывая комнату, и объяснил, что работает в вечерней газете и все утренние часы у него заняты, и поэтому он будет приходить по вечерам. Все в комнате принадлежало их утраченному другу, все было полно им, все, до чего они дотрагивались, было частицей его жизни. Это слишком взволновало Уизермора — такая высокая честь и такая тяжелая ответственность,— воспоминания недавнего прошлого охватили его, сердце забилось быстрей, на глазах выступили слезы, и переполнившее его чувство преданности показалось ему непосильным бременем. При виде его слез у миссис Дойн также увлажнились ресницы, и с минуту они молча смотрели друг на друга. Он почти ожидал, что у нее вырвется: «Помогите же мне, вы знаете, что я хотела бы чувствовать!» Через некоторое время кто-то из них, безразлично, кто именно, сказал при молчаливом одобрении другого: «Здесь мы с ним». Но именно Уизермор, когда они выходили из комнаты: «Здесь он с нами».

Уизермор начал приходить, как только смог освободиться, и тогда-то с первого же вечера, в очаровательной тишине, при свете лампы, пылающего камина, с опущенными занавесями, началась для него особенная, напряженная духовная жизнь. Он оставлял за собой хмурый лондонский ноябрь, проходил через весь просторный притихший дом и поднимался наверх по устланной красным ковром лестнице, где навстречу ему беззвучно скользила вышколенная горничная и в открытые двери мелькал царственный траур и благосклонное трагическое лицо миссис Дойн, а затем одним прикосновением к тяжелой резной двери, издававшей протяжное звонкое щелканье, он замыкался на три-четыре часа общения с духом, как он всегда утверждал, своего покойного учителя. Он не на шутку испугался, когда с первого же вечера ему стало ясно, что в этом деле его больше всего привле-

кает редкая и драгоценная возможность общения с учителем. Ему тогда же пришло в голову, что он еще не задумался над вопросом о книге, а было многое, о чем уже сейчас следовало бы подумать: увлеченный привязанностью к Дойну и преклонением перед ним, не говоря уже о польщенном самолюбии, он не устоял перед искушением и дал свое согласие миссис Дойн.

Как мог он знать, не вдумавшись глубже,— спрашивал он себя,— что за книга была желательна вообще? Давал ли ему сам Эштон Дойн какое-нибудь право на такую непосредственную близость? Описание человеческой жизни — высокое искусство, но есть разные жизни и разные люди. Думая об этом, он смутно припоминал замечания, оброненные Дойном о современных ему исследованиях, намеки на то, как он сам расшифровал бы тот или иной характер, то или иное положение. Он вспомнил даже, как в иные минуты его друг высказывал мнение, что биографиям писателей — за исключением таких, как «Джонсон» Босуэлла и «Скотт» Локкарта,— лучше было бы оставаться не написанными. Художник есть то, что им создано, и не что иное.

А с другой стороны, как же было ему, скромному и незаметному Джорджу Уизермору, не ухватиться за возможность провести целую зиму в общении с яркой индивидуальностью Дойна? Это его просто ослепило — вот в чем суть. Не «условия» издательства, хотя они были недурны, как говорилось в редакции,— сам Дойн, соприкосновение с ним, с его личностью — вот что влекло Уизермора, возможность общения более тесного, чем при жизни. Странно, что у смерти по сравнению с жизнью меньше тайн, меньше загадок! В первый вечер, когда молодой человек остался один в комнате, ему пришло в голову, что он впервые чувствует себя действительно близким к учителю.

II

Чаще всего миссис Дойн подчеркнуто оставляла его одного, но раза два-три она заходила посмотреть, все ли у него есть, что нужно, и при этом он пользовался случаем поблагодарить ее за ту старательность и умение, с какими она подготовила его работу. Кое-что из материалов она просмотрела сама и успела уже рассортировать письма; больше того — она сразу же передала ему все ключи от ящиков и шкафов, указав при этом, где именно находятся те или иные документы. Короче говоря, она самым обстоятельным образом ввела его во владение, и пользовалась она доверием мужа или нет, но другу своего мужа она во всяком случае оказывала полное доверие.

И все же Уизермор не мог отделаться от мысли, что, вопреки своим стараниям, она неспокойна, что какая-то неуловимая тревога неизменно сопутствует этому доверию. Как ни была она тактична, ее присутствие все же заметно ощущалось. Тонким шестым чувством, пробужденным этой ситуацией, он улавливал ее присут-

ствие на площадке лестницы и по ту сторону двери: по легкому, почти беззвучному шелесту юбок он догадывался о том, что она оберегает и ждет. Однажды вечером, когда, углубившись в чтение писем, он сидел за письменным столом своего друга, что-то заставило его вздрогнуть и обернуться: он почувствовал, что за его спиной кто-то стоит. Миссис Дойн вошла, неслышно открыв дверь, и улыбнулась натянутой улыбкой, когда он вскочил с места.

— Я не испугала вас?— спросила она.

— Немного. Я так углубился в работу! Мне показалось было, что это он,— пояснил Уизермор.

Удивление еще больше подчеркнуло необычность ее лица.

— Эштон?

— Кажется, что он так близко,— сказал Уизермор.

— И вам тоже?

Это поразило его.

— Так, значит, и вам?

Она ждала, не двигаясь с того места, где остановилась, и оглядывала комнату, словно стараясь проникнуть взором в самые темные углы. У нее была привычка прикрывать нижнюю часть лица большим черным веером, с которым она, по-видимому, никогда не расставалась, и тем загадочнее смотрели из-за веера ее суровые глаза.

— Иногда.

— Здесь чувствуешь, что он каждую минуту может войти. Вот почему я вскочил. Еще так недавно он входил сюда наяву. Ведь это было только вчера. Я сижу на его стуле, перелистываю его книги, пишу его пером, мешаю уголь в его камине — все совершенно так, как будто бы я жду его, зная, что он сейчас должен вернуться с прогулки. В этом есть своя прелесть, но это странно.

Миссис Дойн, не опуская веера, слушала с интересом.

— Вас это тревожит?

— Нет, ничуть.

Она неуверенно заговорила:

— Не кажется ли вам иногда, что он... сам... здесь, в комнате?

— Я уже говорил, что мне именно так и показалось, когда вы вошли и встали позади меня,— улыбнулся ее собеседник.— Чего же мы хотим в конце концов, как не того, чтобы он был с нами?

— Да, как вы тогда сказали... помните, в первый вечер?— взгляд ее выразил полное одобрение:—«Конечно, он с нами».

Она смотрела серьезно, но Уизермор ответил с улыбкой:

— Тогда мы должны удержать его. Мы должны делать только то, чего хотелось бы ему.

— О, только это, конечно, только это. Но если он здесь?..— и взгляд ее мрачных глаз над веером, казалось, выражал какую-то смутную тревогу.

— Значит, он доволен и хочет помочь нам? Да, несомненно, это именно так и надо понимать.

Она слегка вздрогнула и снова обвела комнату взглядом.

— Помните же,— сказала она, прощаясь,— что и я хочу только помочь вам.

Из этой фразы ему стало ясно, что она приходила просто посмотреть, хорошо ли он себя чувствует.

Он чувствовал себя все лучше и лучше, подумалось ему после ее ухода, ибо, по мере того как он входил в работу, он все больше и больше, как ему казалось, свыкался с мыслью о присутствии Дойна. Когда эта мысль начала преследовать его, он встретил ее с радостью, поддерживал и поощрял ее, лелеял ее, весь день предвкушал наступление вечера, чтобы снова к ней вернуться, и нетерпеливо ждал сумерек, как мог бы любовник ждать минуты свидания. Мельчайшие случайности поддерживали и укрепляли эту мысль, и по прошествии трех-четырех недель он уже привык видеть в ней санкцию начатого труда. Разве это не решало вопроса о том, как отнесся бы Дойн к задуманной ими работе?

То, что они делают, он хотел бы видеть сделанным, и можно было спокойно идти дальше, со ступени на ступень, без угрызения совести, без колебаний.

В иные минуты Уизермор не мог не радоваться своей уверенности: не раз ему случалось приоткрывать тайники жизни Дойна, и тогда ему было особенно приятно думать, что этого желал сам Дойн. Ему удалось узнать о многом, чего он прежде не подозревал, отдернуть не одну завесу, открыть не одну дверь, разгадать не одну загадку и вообще проникнуть за кулисы его жизни. Иной раз, следуя за Дойном по самым темным извилинам его пути, на крутых поворотах, он неожиданно чувствовал, что становится ощутимо и непосредственно лицом к лицу со своим другом, и в ту минуту он едва ли мог сказать, когда произошла их встреча: столкнулись ли они в замкнутом кругу, в узком коридоре прошлого, или в то время и в том месте, где он сам находился сейчас. Было ли это в 1867 году или минуту назад, за этим столом?

Во всяком случае, даже в самом вульгарном освещении, какое могла придать ему гласность, всего важнее было то, каким складывался облик Дойна. Он складывался как нельзя лучше,— лучше, чем мог предполагать даже такой его поклонник, как Уизермор. Но как мог бы этот поклонник раскрыть кому-нибудь другому свое особенное душевное состояние? Рассказать об этом словами было нельзя — это можно было только чувствовать. Бывали, например, минуты, когда, склоняясь над бумагами, он так же явственно ощущал в своих волосах легкое дыхание умершего друга, как и собственные, лежащие на столе локти. Бывали минуты, когда, будь он в состоянии поднять глаза, он увидел бы его по ту сторону стола так же ясно, как страницу рукописи, освещенную лампой. Что он не мог поднять глаза в эту минуту — зависело только от него, и это было естественно: его связывали глубокая робость и застенчивость, боязнь встретить Дойна слишком грубым или

слишком резким движением. Сильнее всего чувствовалось в самой атмосфере комнаты, что если Дойн и находится здесь, то только потому, что это нужно молодому ревнителю его культа. Он таился и ждал, исчезал и появлялся среди книг и бумаг, словно тихий скромный библиотекарь, помощник ученых, который молчаливо делает свое незаметное дело.

Тем временем и сам Уизермор исчезал и появлялся, переходил с места на место, бродил в поисках, иногда плодотворных, иногда бесцельных; и не раз, когда он брал книгу с полки и, найдя там карандашные заметки Дойна, уходил в нее с головой и забывал обо всем, ему слышалось, что позади него тихо шелестят переворачиваемые страницы, и когда он возвращался, какое-нибудь затерявшееся письмо появлялось снова на виду, какое-нибудь запутанное место разъяснялось тем, что старый журнал оказывался раскрытым как раз на нужной странице. Как бы он подошел именно к тому из пятидесяти ящиков, в котором находилось искомое, если бы таинственный помощник в тонком предвидении не приподнял бы крышки, не выдвинул бы его как раз настолько, чтобы привлечь взгляд Уизермора? Правда, бывали темные промежутки и провалы в сознании, когда стоило только поднять глаза — и возникал облик стоящего перед камином, слегка отчужденный и слишком прямой, смотрящий чуть-чуть пристальнее, чем при жизни.

III

Что такие отношения действительно существовали и длились около двух-трех недель, показало достаточно ясно нарастание тревоги, начавшееся с того вечера, когда молодой человек впервые заметил, что они прекратились. Первым признаком этого было чувство недоумения, внезапно охватившее его, когда самым глупым образом затерялась одна чудесная неизданная страница, и сколько он ни искал, она так и пропала без возврата,— чувство недоумения оттого, что прежняя уверенность превратилась в смятение и даже уныние. Если с самого начала Дойн и был вместе с ним,— и это помогало делу,— то уже через несколько дней после того как у Уизермора явились первые подозрения, ситуация странным образом изменилась. «Так вот в чем дело»,— подумал он, ощущая растерянность перед необъятной массой материала вместо счастливой уверенности в том, что направление избрано верное и работа двигается быстро. Пять вечеров он боролся с этим чувством: потом, уже не садясь за стол, бродил по комнате, погруженный в странные мысли, брался за свои тетради только для того, чтобы снова положить их на место, смотрел в окно, мешал в камине, в ожидании какого-нибудь знака прислушивался к звукам и шорохам, не потому, что ему казалось, что он их слышит, но потому, что он тщетно призывал и желал их,— и наконец покорился мысли, что он покинут, по крайней мере, на время.

Странно,— его не только печалило, но и крайне тревожило то, что он перестал чувствовать присутствие Дойна. Почему-то казалось гораздо более странным, что его здесь больше нет, чем то, что он был здесь,— настолько странным, что нервы Уизермора под конец не выдержали. Они достаточно стойко переносили явления необычного порядка и, вопреки здравому смыслу, болезненно напрягались при возврате к нормальному, при замене ложного реальным. Он совершенно перестал владеть ими в тот вечер, когда, будучи не в силах больше бороться с собой, он в конце концов вышел из комнаты. Впервые он почувствовал, что дольше оставаться здесь не может. Почти безотчетно, задыхаясь, словно от испуга, привычным путем, через коридор, он вышел на площадку лестницы. Взглянув через перила, он увидел, что миссис Дойн смотрит на него снизу, как будто бы она заранее знала, что он придет; и всего страннее было то, что, хотя он не искал ее сознательно, а просто был вынужден спасаться бегством, он немедленно почувствовал, что именно так и следует, что ее появление неразрывно связано с какой-то огромной тяжестью, которая надвигается на них обоих. И необъяснимым образом в обыкновенном лондонском холле, среди ковров с Тоттенхэм-Коуртрода и электрических ламп, ему передалось от высокой черной фигуры, что она знает о его состоянии. Он спустился вниз, она повернула в свою комнату в нижнем этаже, и там, затворив двери, все еще молча и с побледневшими лицами, они были готовы докончить исповедь, которая началась с этих двух-трех движений. Уизермор вдруг понял, почему он был оставлен своим другом, и, задыхаясь, прошептал:

— Он был с вами?

Все стало ясно, настолько ясно, что им не нужно было объясняться, и когда они обменялись словами: «В чем дело, как вы думаете?» — показалось, что оба они одновременно произнесли эти слова. Уизермор обвел взглядом маленькую светлую комнату, где вечер за вечером она жила своей жизнью, так же как и он жил своей жизнью в комнате верхнего этажа. Комната была нарядная, уютная, розовая, но в ней миссис Дойн слышала или чувствовала все то, что слышал и чувствовал он. Здесь, на густо-розовом фоне, ее фантастический траур с черными перьями производил впечатление декадентской гравюры в красках или эскиза новой школы.

— Вы поняли, что он меня оставил?— спросил Уизермор.

Заметно было, что ей хотелось довести объяснение до конца.

— Сегодня вечером? Да, теперь мне все понятно.

— Вы знали... до этого... что он со мной?

Она неуверенно заговорила:

— Я чувствовала, что он не со мной. Но на лестнице...

— Да?

— Он проходил — и не раз. Он был в доме. И когда я останавливалась у вашей двери...

— Да? — настаивал он, так как она говорила нерешительно.

— Я догадывалась иногда. И по вашему лицу, во всяком случае сегодня, — добавила она, — я поняла ваше состояние.

— И поэтому вы вышли из комнаты?

— Я знала, что вы придете.

Тогда он протянул ей руку, и с минуту они простояли в молчаливом рукопожатии. Теперь они не ощущали ничьего присутствия — ничьего, кроме присутствия друг друга. На мгновение им показалось, что они находятся в храме, но Уизермор не мог сдержать своей тревоги и нарушил молчание:

— Что же это значит?

— Я хочу делать только то, что нужно, — ответила она после некоторого раздумья.

— Разве мы делаем не то, что нужно?

— Не знаю? А вы?

И он также не знал.

— Я был уверен, что... Мы должны об этом подумать.

— Должны подумать, — повторила она.

И они стали думать, напряженно думали вместе весь этот вечер, думали каждый в отдельности (по крайней мере Уизермор) в течение многих последовавших дней.

Он приостановил свои посещения и свою работу, стараясь поймать себя на какой-нибудь ошибке, которой можно было бы объяснить тревогу. Не пошел ли он — не был ли готов пойти — по ложной дороге, не высказал ли где-нибудь ложного взгляда, не исказил ли что-нибудь, не преувеличил ли? Наконец, он вернулся к работе, думая, что нашел два-три вопроса, которые, может быть, толковал не совсем правильно; после этого он пережил наверху новый период колебаний, за которым последовало новое свидание внизу с миссис Дойн, по-прежнему взволнованной и возбужденной.

— Он там?

— Он там.

— Я знала это! — ответила она с каким-то мрачным торжеством. И добавила в пояснение: — Со мной его не было.

— И со мной он был не для того, чтобы помогать мне, — сказал Уизермор.

Она задумалась.

— Не для того, чтобы помогать?

— Я не понимаю, в чем дело, я в тупике. Что бы я ни делал, я чувствую, что ошибаюсь.

На мгновение Уизермор ощутил всю тяжесть ее величавого горя.

— В чем же это чувствуется?

— Во всем, что происходит. Много странного. Описать этого я не могу, да вы и не поверили бы.

— Нет, нет, я поверю! — воскликнула миссис Дойн.

— Он вмешивается,— пытался объяснить Уизермор.— За что бы я ни взялся, везде я нахожу его.

Она сосредоточенно слушала.

— «Находите» его?

— Встречаю его. Он словно встает передо мной.

Пристально смотря на него, она помолчала немного.

— Вы хотите сказать, что видите его?

— Мне кажется, что я вот-вот его увижу. Я теряюсь. Не знаю, как мне быть.

И он добавил:

— Я боюсь.

— Боитесь его? — спросила миссис Дойн.

Он подумал.

— Нет, того, что я делаю.

— Что же страшного в том, что вы делаете?

— То, что вы мне предложили. Вторгаюсь в его жизнь.

Теперь ее сосредоточенное лицо выражало новую тревогу.

— Вы этого не одобряете?

— Одобряет ли он? Вот в чем вопрос. Мы срываем с него покровы, мы предаем его... как это называется? Мы предаем его гласности.

Бедная миссис Дойн, чувствуя, что ее тяжелое искупление находится под угрозой, гневно нахмурилась и на мгновение стала еще мрачней.

— А почему этого нельзя?

— Потому что мы не знаем. Есть люди, есть жизни, которые этого не терпят. Может быть, он не хотел,— отвечал Уизермор.— Ведь мы его не спрашивали.

— Как же мы могли его спросить?

Он помолчал с минуту.

— Что же, мы спрашиваем его теперь. В конце концов, мы с этого и начали. Мы предоставили решение ему.

— Тогда, если бы он был с нами, мы получили его ответ.

Уизермор заговорил тоном человека, убежденного в своей правоте:

— Он был не с нами, он был против нас.

— Так почему же вы?..

— Почему я думал сначала, что он хочет дать нам почувствовать свое одобрение? Сначала я попросту ошибался. Я был... не знаю, как это выразить... так взволнован и увлечен, что не понял. Но теперь я понимаю. Он хочет соприкоснуться с нами. Он порывается из мрака, тянется к нам из непознаваемого, неясными знаками говорит нам о своем отвращении.

— Отвращении? — миссис Дойн, вздрогнув, прижала веер к губам.

— Да. К тому, что мы делаем.

В эту минуту ему все стало ясно.

— Теперь я понял, что сначала...

— Да, так что же?

— Чувствовалось только, что он здесь, и, значит, ему не все равно. Это было так хорошо, что ввело меня в заблуждение. Но он противится.

— Моей «Биографии»? — простонала миссис Дойн.

— Всякой биографии. Он здесь затем, чтобы быть на страже своей жизни. Затем, чтобы его не тревожили.

— Так вы отказываетесь? — почти вскрикнула она.

Он мог только ответить:

— Он предостерегает нас.

В течение минуты они не отрываясь смотрели друг другу в глаза.

— Вы боитесь! — заключила она наконец.

Это задело его, но он настаивал:

— Он — проклинает нас!

После этого они расстались, но только на два или на три дня: последние слова миссис Дойн так настойчиво звучали в ушах Уизермора, что он, желая исполнить ее волю и в то же время испытывая другое, противоположное желание, чувствовал, что не может принять определенного решения. Он кончил тем, что вернулся в свой обычный час и нашел ее на обычном месте.

— Да, я боюсь,— заявил он таким тоном, словно долго раздумывал и понял наконец все значение этих слов.— Но ведь вы, кажется, не боитесь?

Она колебалась, не произнося решительного слова.

— Что же вас пугает?

— Если я не брошу работы, я его увижу.

— И тогда?

— О!.. тогда я должен буду отказаться,— сказал Джордж Уизермор.

Она взвесила его слова с надменным и сосредоточенным видом.

— Я думаю, что нам нужно ясное указание.

— Вы хотите, чтобы я попробовал еще?

Она не сдавалась.

— Вы понимаете, что значит для меня отказаться?

— Но вам и не нужно отказываться,— отвечал Уизермор.

Казалось, это поразило ее, но через минуту она продолжала:

— Это значило бы, что он не хочет принять от меня...

— Чего именно?

— Решительно ничего,— отвечала бедная миссис Дойн.

Некоторое время он смотрел на нее:

— Я и сам думал, что нужно ясное указание. Попытаюсь еще раз.

Когда он уже выходил из комнаты, она вдруг вспомнила:

— Боюсь, что сегодня там ничего не приготовили — ни лампы, ни камина.

— Не беспокойтесь,— отозвался он с лестницы.— Я и так найду, что нужно.

Она ответила, что дверь кабинета, вероятно, не заперта, и снова ушла к себе, словно для того, чтобы дожидаться его возвращения. Ждать ей пришлось недолго: впрочем, распахнув дверь и напряженно прислушиваясь, она, вероятно, воспринимала течение времени иначе, чем ее гость. Вскоре она услышала его шаги на лестнице, не звучные и торопливые, а скорее замедленные и глухие, и он остановился в дверях растерянный и бледный.

— Я отказываюсь.

— Так вы видели его?

— У порога, на страже.

— На страже? — глаза ее сверкнули из-за веера.— Явственно?

— Словно в тумане. Темный. Страшно... — отвечал несчастный Уизермор.

Она была поражена.

— Вы не вошли?

Уизермор отвернулся.

— Он не дает войти!

— Вы говорили, что мне не нужно...— продолжала она после некоторого молчания.

— Так вот... нужно ли?

— Видеть его? — спросил Уизермор.

Она ответила не сразу:

— Отказываться.

— Решайте сами.

Он в изнеможении опустился на диван, закрыв лицо руками. Впоследствии он был не в состоянии припомнить, сколько именно времени он просидел так: придя в себя, он понял только, что он один среди ее любимых вещей и что дверь в холл открыта настежь. Не успел он собраться с силами и встать на ноги, как перед ним появилась снова, среди света и тепла розовой комнаты, ее высокая черная элегантная фигура. По сумрачным и расширенным глазам, устремленным на него из-за веера, словно маской закрывавшего лицо, он увидел, что она поднималась наверх, и вот в последний раз перед ними встал неразрешимый вопрос.

— Вы видели его? — спросил Уизермор.

Только впоследствии, вспоминая, как она закрыла глаза и долго молчала, не открывая их, словно для того, чтобы овладеть собой, он понял, что виденное им нельзя было даже сравнивать с неописуемым видением жены Эштона Дойна. И прежде чем она произнесла: «Я отказываюсь»,— он уже знал, что все кончено.

О'ГЕНРИ

(1862—1910)

Уильям Сидней Портер (псевдоним — О'Генри) — новеллист, романист, журналист. В целом творчество О'Генри развивалось в русле реализма, хотя в его произведениях отчетливо проявляются черты и романтизма и «нежного реализма». Частые отступления от принципов критического реализма, объяснявшиеся давлением издателей, привели к тому, что целый ряд его произведений носит явно развлекательный характер. Лучшие же новеллы писателя представляют собой замечательные образцы реалистического искусства. В них О'Генри создает правдивые образы жителей американского города, с глубокой симпатией изображает характеры простых людей, вынужденных вести тяжелую жизненную борьбу. Новеллист показывает глубокую доброту, широту души простых американцев и бессердечие людей, обладающих богатством и властью.

О'Генри занимает важное место в истории американской новеллистики, он способствовал развитию этого традиционного для литературы США жанра. Писатель умеет соединять прозаические жизненные факты в остросюжетное произведение, он прекрасно владеет искусством композиции, мастерски использует эффект неожиданности. Многие новеллы О'Генри написаны от первого лица, и писатель пользуется этим приемом для показа той или иной ситуации под определенным углом зрения, обращает внимание читателя на возможность субъективного истолкования очевидных, на первый взгляд, вещей. О'Генри издал несколько сборников новелл («Шестерки и семерки», 1903; «Катящиеся камни», 1906; «Сердце Запада», 1907; «Коловращение», 1910, и др.). В книге «Короли и капуста» (1904) высмеивается и осуждается попытка США оказывать давление на жизнь других государств.

ДОРОГИ, КОТОРЫЕ МЫ ВЫБИРАЕМ

В двадцати милях к западу от Таксона «Вечерний экспресс» остановился у водокачки набрать воды. Кроме воды, паровоз этого знаменитого экспресса захватил и еще кое-что, не столь для него полезное.

В то время как кочегар отцеплял шланг, Боб Тидбол, «Акула» Додсон и индеец-метис из племени криков, по прозвищу Джон Большая Собака, влезли на паровоз и показали машинисту три круглых отверстия своих карманных артиллерийских орудий. Это произвело на машиниста такое сильное впечатление, что он мгновенно вскинул обе руки вверх, как это делают при восклицании: «Да что вы! Быть не может!» По короткой команде Акулы Додсона, который был начальником атакующего отряда, машинист сошел на рельсы и отцепил паровоз и тендер. После этого Джон Большая Собака, забравшись на груду угля, шутки ради направил на машиниста и кочегара два револьвера и предложил им отвести паровоз на пятьдесят ярдов от состава и ожидать дальнейших распоряжений.

Акула Додсон и Боб Тидбол не стали пропускать сквозь грохот такую бедную золотую породу, как пассажиры, а направились прямиком к богатым россыпям почтового вагона. Проводника они застали врасплох — он был в полной уверенности, что «Вечерний

экспресс» не набирает ничего вреднее и опаснее чистой воды. Пока Боб Тидбол выбивал это пагубное заблуждение из его головы ручкой шестизарядного кольта, Акула Додсон, не теряя времени, закладывал динамитный патрон под сейф почтового вагона.

Сейф взорвался, дав тридцать тысяч долларов чистой прибыли золотом и кредитками. Пассажиры то там, то здесь высовывались из окон поглядеть, где это гремит гром. Старший кондуктор дернул веревку от звонка, но она, безжизненно повиснув, не оказала никакого сопротивления. Акула Додсон и Боб Тидбол, побросав добычу в крепкий брезентовый мешок, спрыгнули наземь и, спотыкаясь на высоких каблуках, побежали к паровозу.

Машинист, угрюмо, но благоразумно повинуясь их команде, погнал паровоз прочь от неподвижного состава. Но еще до этого проводник почтового вагона, очнувшись от гипноза, выскочил на насыпь с винчестером в руках и принял активное участие в игре. Джон Большая Собака, сидевший на тендере с углем, сделал неверный ход, подставив себя под выстрел, и проводник прихлопнул его козырным тузом. Рыцарь большой дороги скатился наземь с пулей между лопаток, и таким образом доля добычи каждого из его партнеров увеличилась на одну шестую.

В двух милях от водокачки машинисту было приказано остановиться. Бандиты вызывающе помахали ему на прощание ручкой и, скатившись вниз по крутому откосу, исчезли в густых зарослях, окаймлявших путь. Через пять минут, с треском проломившись сквозь кусты чапарраля, они очутились на поляне, где к нижним ветвям деревьев были привязаны три лошади. Одна из них дожидалась Джона Большой Собаки, которому уже не суждено было ездить на ней ни днем, ни ночью. Сняв с этой лошади седло и уздечку, бандиты отпустили ее на волю. На остальных двух они сели сами, взвалив мешок на луку седла, и поскакали быстро, но озираясь по сторонам, сначала через лес, затем по дикому, пустынному ущелью. Здесь лошадь Боба Тидбола поскользнулась на мшистом валуне и сломала переднюю ногу. Бандиты тут же пристрелили ее и уселись держать совет. Проделав такой длинный, извилистый путь, они были пока в безопасности — время еще терпело. Много миль и часов отделяло их от самой быстрой погони. Лошадь Акулы Додсона, волоча уздечку по земле и поводя боками, благодарно щипала траву на берегу ручья. Боб Тидбол развязал мешок и, смеясь, как ребенок, выгреб из него аккуратно заклеенные пачки новеньких кредиток и единственный мешочек с золотом.

— Послушай-ка, старый разбойник,— весело обратился он к Додсону,— а ведь ты оказался прав, дело-то выгорело. Ну и голова у тебя, прямо министр финансов. Кому угодно в Аризоне можешь дать сто очков вперед.

— Как же нам быть с лошадью, Боб? Засиживаться здесь нельзя. Они еще до рассвета пустятся за нами в погоню.

— Ну, твой Боливар выдержит пока что и двоих,— ответил

жизнерадостный Боб.— Заберем первую же лошадь, какая нам подвернется. Черт возьми, хорош улов, а? Тут тридцать тысяч, если верить тому, что на бумажках напечатано,— по пятнадцати тысяч на брата.

— Я думал, будет больше,— сказал Акула Додсон, слегка подталкивая пачки с деньгами носком сапога. И он окинул задумчивым взглядом мокрые бока своего заморенного коня.

— Старик Боливар почти выдохся,— сказал он с расстановкой,— жалко, что твоя гнедая сломала ногу.

— Еще бы не жалко,— простодушно ответил Боб,—да ведь с этим ничего не поделаешь. Боливар у тебя двужильный — он нас довезет, куда надо, а там мы сменим лошадей. А ведь, прах побери, смешно, что ты с Востока, чужак здесь, а мы на Западе, у себя дома, и все-таки тебе в подметки не годимся. Из какого ты штата?

— Из штата Нью-Йорк,— ответил Акула Додсон, садясь на валун и пожевывая веточку.— Я родился на ферме в округе Олстер. Семнадцати лет я убежал из дому. И на Запад-то я попал случайно. Шел я по дороге с узелком в руках, хотел попасть в Нью-Йорк. Думал, попаду туда и начну деньги загребать. Мне всегда казалось, что я для этого и родился. Дошел я до перекрестка и не знаю, куда мне идти. С полчаса я раздумывал, как мне быть, потом повернул налево. К вечеру я нагнал циркачей-ковбоев и с ними двинулся на Запад. Я часто думаю, что было бы со мной, если бы я выбрал другую дорогу.

— По-моему было бы то же самое,— философски ответил Боб Тидбол.— Дело не в дороге, которую мы выбираем; то, что внутри нас, заставляет нас выбирать дорогу.

Акула Додсон встал и прислонился к дереву.

— Очень мне жалко, что твоя гнедая сломала ногу, Боб,— повторил он с чувством.

— И мне тоже,— согласился Боб,— хорошая была лошадка. Ну, да Боливар нас вывезет. Пожалуй, нам пора и двигаться, Акула. Сейчас я все это уложу обратно, и в путь; рыба ищет где глубже, а человек где лучше.

Боб Тидбол уложил добычу в мешок и крепко завязал его веревкой. Подняв глаза, он увидел дуло сорокапятикалиберного кольта, из которого целился в него бестрепетной рукой Акула Додсон.

— Брось ты эти штучки,— ухмыляясь, сказал Боб.— Пора двигаться.

— Сиди, как сидишь! — сказал Акула.— Ты отсюда не двинешься, Боб. Мне очень неприятно это говорить, но место есть только для одного. Боливар выдохся, и двоих ему не снести.

— Мы с тобой были товарищами целых три года, Акула Додсон,— спокойно ответил Боб.— Не один раз мы вместе с тобой рисковали жизнью. Я всегда был с тобой честен, думал, что ты человек. Слышал я о тебе кое-что неладное, будто бы ты убил дво-

их ни за что ни про что, да не поверил. Если ты пошутил, Акула, убери кольт и бежим скорее. А если хочешь стрелять — стреляй, черная душа, стреляй, тарантул!

Лицо Акулы Додсона выразило глубокую печаль.

— Ты не поверишь, Боб,— вздохнул он,— как мне жаль, что твоя гнедая сломала ногу.

И его лицо мгновенно изменилось — теперь оно выражало холодную жестокость и неумолимую алчность. Душа этого человека проглянула на минуту, как выглядывает иногда лицо злодея из окна почтенного буржуазного дома.

В самом деле, Бобу не суждено было двинуться с места. Раздался выстрел вероломного друга, и негодующим эхом ответили ему каменные стены ущелья. А невольный сообщник злодея — Боливар — быстро унес прочь последнего из шайки, ограбившей «Вечерний экспресс»,— коню не пришлось нести двойной груз.

Но когда Акула Додсон скакал по лесу, деревья перед ним словно застлало туманом, револьвер в правой руке стал изогнутой ручкой дубового кресла, обивка седла была какая-то странная, и, открыв глаза, он увидел, что его ноги упираются не в стремена, а в письменный стол мореного дуба.

Так вот я и говорю, что Додсон, глава маклерской конторы Додсон и Деккер, Уолл-стрит, открыл глаза. Рядом с креслом стоял доверенный клерк Пибоди, не решаясь заговорить. Под окном глухо грохотали колеса, усыпительно жужжал электрический вентилятор.

— Кхм! Пибоди,— моргая, сказал Додсон.— Я, кажется, уснул. Видел любопытнейший сон. В чем дело, Пибоди?

— Мистер Уильямс от «Трэси и Уильямс» ждет вас, сэр. Он пришел рассчитаться за Икс, Игрек, Зет. Он попался с ними, сэр, если припомните.

— Да, помню. А сколько они стоят сегодня?

— Один восемьдесят пять, сэр.

— Ну вот и рассчитайтесь с ним по этой цене.

— Простите, сэр,— сказал Пибоди, волнуясь,— я говорил с Уильямсом. Он ваш старый друг, мистер Додсон, а ведь вы скупили все Икс, Игрек, Зет. Мне кажется, вы могли бы, то есть... Может быть, вы не помните, что он продал их вам по девяносто восемь. Если он будет рассчитываться по теперешней цене, он должен будет лишиться всего капитала и продать свой дом.

Лицо Додсона мгновенно изменилось — теперь оно выражало холодную жестокость и неумолимую алчность. Душа этого человека проглянула на минуту, как выглядывает иногда лицо злодея из окна почтенного буржуазного дома.

— Пусть платит один восемьдесят пять,— сказал Додсон.— Боливару не снести двоих.

ФАРАОН И ХОРАЛ

Сопи заерзал на своей скамейке в Мэдисон-сквере. Когда стаи диких гусей тянутся по ночам высоко в небе, когда женщины, не имеющие котиковых манто, становятся ласковыми к своим мужьям, когда Сопи начинает ерзать на своей скамейке в парке, значит, зима на носу.

Желтый лист упал на колени Сопи. То была визитная карточка Деда Мороза; этот старик добр к постоянным обитателям Мэдисон-сквера и честно предупреждает их о своем близком приходе. На перекрестках четырех улиц он вручает свои карточки Северному ветру, швейцару гостиницы «Под открытым небом», чтобы постояльцы ее приготовились.

Сопи понял, что для него настал час учредить в собственном лице комитет для изыскания средств и путей к защите своей особы от надвигавшегося холода. Поэтому он заерзал на своей скамейке.

Зимние планы Сопи не были особенно честолюбивы. Он не мечтал ни о небе юга, ни о поездке на яхте по Средиземному морю со стоянкой в Неаполитанском заливе. Трех месяцев заключения на Острове — вот чего жаждала его душа. Три месяца верного крова и обеспеченной еды, в приятной компании, вдали от посягательства Борея и фараонов — для Сопи это был поистине предел желаний.

Уже несколько лет гостеприимная тюрьма на Острове служила ему зимней квартирой. Как его более счастливые сограждане покупали себе билеты во Флориду или на Ривьеру, так и Сопи делал несложные приготовления к ежегодному паломничеству на Остров. И теперь время для этого наступило.

Прошлой ночью три воскресных газеты, которые он умело распределил — одну под пиджак, другой обернул ноги, третьей закутал колени,— не защитили его от холода: он провел на своей скамейке у фонтана очень беспокойную ночь, так что Остров рисовался ему желанным и вполне своевременным приютом. Сопи презирал заботы, расточаемые городской бедноте во имя милосердия. По его мнению, закон был милостивее, чем филантропия. В городе имелась тьма общественных и частных благотворительных заведений, где он мог бы получить кров и пищу, соответствовавшие его скромным запросам. Но для гордого духа Сопи дары благотворительности были тягостны. За всякое благодеяние, полученное из рук филантропов, надо было платить если не деньгами, то унижением. Как у Цезаря был Брут, так и здесь каждая благотворительная койка была сопряжена с обязательной ванной, а каждый ломоть хлеба отравлен бесцеремонным залезанием в душу. Не лучше ли быть постояльцем тюрьмы? Там, конечно, все делается по строго установленным правилам, но зато никто не суется в личные дела джентльмена.

Таким образом, решив отбыть на зимний сезон на Остров, Сопи немедленно приступил к осуществлению своего плана. В тюрьму вело много легких путей. Самая приятная дорога туда пролегала через ресторан. Вы заказываете себе в хорошем ресторане роскошный обед, наедаетесь до отвала и затем объявляете себя несостоятельным. Вас без всякого скандала передают в руки полисмена. Сговорчивый судья довершает доброе дело.

Сопи встал и, выйдя из парка, пошел по асфальтовому морю, где сливаются Бродвей и Пятая авеню. Здесь он остановился у залитого огнями кафе, в котором по вечерам сосредоточивается все лучшее, что может дать виноградная лоза, шелковичный червь и протоплазма.

Сопи верил в себя — от нижней пуговицы жилета и дальше вверх. Он был чисто выбрит, пиджак на нем был приличный, а красивый черный галстук бабочкой ему подарила в День Благодарения дама-миссионерша. Если бы ему удалось незаметно добраться до столика, успех был бы обеспечен. Та часть его существа, которая будет возвышаться над столом, не вызовет у официанта никаких подозрений. Жареная утка, думал Сопи, и к ней бутылка шабли. Затем сыр, чашечка черного кофе и сигара. Сигара за доллар будет в самый раз. Счет будет не так велик, чтобы побудить администрацию кафе к особо жестким актам мщения, а он, закусив таким манером, с приятностью начнет путешествие в свое зимнее убежище.

Но как только Сопи переступил порог ресторана, наметанный глаз метрдотеля сразу же приметил его потертые штаны и стоптанные ботинки. Сильные, ловкие руки быстро повернули его и бесшумно выставили на тротуар, избавив, таким образом, утку от уготованной ей печальной судьбы.

Сопи свернул с Бродвея. По-видимому, его путь на Остров не будет усеян розами. Что делать? Надо придумать другой способ проникнуть в рай.

На углу Шестой авеню внимание прохожих привлекали яркие огни витрины с искусно разложенными товарами. Сопи схватил булыжник и бросил его в стекло. Из-за угла начал сбегаться народ, впереди всех мчался полисмен. Сопи стоял, заложив руки в карманы, и улыбался навстречу блестящим медным пуговицам.

— Кто это сделал?— живо осведомился полисмен.

— А вы не думаете, что тут замешан я?— спросил Сопи, не без сарказма, но дружелюбно, как человек, приветствующий великую удачу.

Полисмен не пожелал принять Сопи даже как гипотезу. Люди, разбивающие камнями витрины магазинов, не ведут переговоров с представителями закона. Они берут ноги в руки. Полисмен увидел за полквартала человека, бежавшего вдогонку за трамваем. Он поднял свою дубинку и помчался за ним. Сопи с омерзением в душе побрел дальше... Вторая неудача.

На противоположной стороне улицы находился ресторан без особых претензий. Он был рассчитан на большие аппетиты и тощие кошельки. Посуда и воздух в нем были тяжелые, скатерти и супы — жиденькие. В этот храм желудка Сопи беспрепятственно провел свои предосудительные сапоги и красноречивые брюки. Он сел за столик и поглотил бифштекс, порцию оладий, несколько пончиков и кусок пирога. А затем поведал ресторанному слуге, что он, Сопи, и самая мелкая никелевая монета не имеют между собой ничего общего.

— Ну, а теперь,— сказал Сопи,— живее! Позовите фараона. Будьте любезны пошевеливайтесь: не заставляйте джентльмена ждать.

— Обойдешься без фараонов! — сказал официант голосом мягким, как сдобная булочка, и весело сверкнул глазами, похожими на вишенки в коктейле.— Эй, Кон, подсоби!

Два официанта аккуратно уложили Сопи левым ухом на бесчувственный тротуар. Он поднялся, сустав за суставом, как складная плотничья линейка, и счистил пыль с платья. Арест стал казаться ему радужной мечтой, Остров — далеким миражем. Полисмен, стоявший за два дома, у аптеки, засмеялся и пошел дальше.

Пять кварталов миновал Сопи, прежде чем набрался мужества, чтобы снова попытать счастья. На сей раз ему представился случай прямо-таки великолепный. Молодая женщина, скромно и мило одетая, стояла перед окном магазина и с живым интересом рассматривала тазики для бритья и чернильницы, а в двух шагах от нее, опершись о пожарный кран, красовался здоровенный, сурового вида полисмен.

Сопи решил сыграть роль презренного и всеми ненавидимого уличного ловеласа. Приличная внешность намеченной жертвы и близость внушительного фараона давали ему твердое основание надеяться, что скоро он ощутит увесистую руку полиции на своем плече и зима на уютном островке ему обеспечена.

Сопи поправил галстук — подарок дамы-миссионерши, вытащил на свет божий свои непослушные манжеты, лихо сдвинул шляпу набекрень и направился прямо к молодой женщине. Он игриво подмигнул ей, крякнул, улыбнулся, откашлялся, словом — нагло пустил в ход все классические приемы уличного приставалы. Уголком глаза Сопи видел, что полисмен пристально наблюдает за ним. Молодая женщина отошла на несколько шагов и опять предалась созерцанию тазиков для бритья. Сопи пошел за ней следом, нахально стал рядом с ней, приподнял шляпу и сказал:

— Ах, какая вы милашечка! Прогуляемся?

Полисмен продолжал наблюдать. Стоило оскорбленной молодой особе поднять пальчик, и Сопи был бы уже на пути к тихой пристани. Ему уже казалось, что он ощущает тепло и уют поли-

цейского участка. Молодая женщина повернулась к Сопи и, протянув руку, схватила его за рукав.

— С удовольствием, Майк! — сказала она весело.— Пивком угостишь? Я бы и раньше с тобой заговорила, да фараон подсматривает.

Молодая женщина обвилась вокруг Сопи, как плющ вокруг дуба, под руку с ней он мрачно проследовал мимо блюстителя порядка. Положительно, Сопи был осужден наслаждаться свободой.

На ближайшей улице он стряхнул свою спутницу и пустился наутек. Он остановился в квартале, залитом огнями реклам, в квартале, где одинаково легки сердца, победы и музыка. Женщины в мехах и мужчины в теплых пальто весело переговаривались на холодном ветру. Внезапный страх охватил Сопи. Может, какие-то злые чары сделали его неуязвимым для полиции? Он чуть было не впал в панику и, дойдя до полисмена, величественно стоявшего перед освещенным подъездом театра, решил ухватиться за соломинку «хулиганства в публичном месте».

Во всю мочь своего охрипшего голоса Сопи заорал какую-то пьяную песню. Он пустился в пляс на тротуаре, вопил, кривлялся — всяческими способами возмущал спокойствие.

Полисмен покрутил свою дубинку, повернулся к скандалисту спиной и заметил прохожему:

— Это йэльский студент. Они сегодня празднуют свою победу над футбольной командой Хартфордского колледжа. Шумят, конечно, но это не опасно. Нам дали инструкцию не трогать их.

Безутешный Сопи прекратил свой никчемный фейерверк. Неужели ни один полисмен так и не схватит его за шиворот? Тюрьма на острове стала казаться ему недоступной Аркадией. Он плотнее застегнул свой легкий пиджачок: ветер пронизывал его насквозь.

В табачной лавке он увидел господина, закуривавшего сигару от газового рожка. Свой шелковый зонтик он оставил у входа. Сопи перешагнул порог, схватил зонтик и медленно двинулся прочь. Человек с сигарой быстро последовал за ним.

— Это мой зонтик,— сказал он строго.

— Неужели? — нагло ухмыльнулся Сопи, прибавив к мелкой краже оскорбление.— Почему же вы не позовете полисмена? Да, я взял ваш зонтик. Так позовите фараона! Вот он стоит на углу.

Хозяин зонтика замедлил шаг. Сопи тоже. Он уже предчувствовал, что судьба опять сыграет с ним скверную штуку. Полисмен смотрел на них с любопытством.

— Разумеется,— сказал человек с сигарой,— конечно... вы... словом, бывают такие ошибки... я... если это ваш зонтик... надеюсь, вы извините меня... я захватил его сегодня утром в ресторане... если вы признали его за свой... что же... я надеюсь вы...

— Конечно, это мой зонтик,— сердито сказал Сопи.

Бывший владелец зонтика отступил. А полисмен бросился на

помощь высокой блондинке в пышном манто: нужно было перевести ее через улицу, потому что за два квартала показался трамвай.

Сопи свернул на восток по улице, изуродованной ремонтом. Он со злобой швырнул зонтик в яму, осыпая проклятиями людей в шлемах и с дубинками. Он так хочет попасться к ним в лапы, а они смотрят на него, как непогрешимого папу римского.

Наконец, Сопи добрался до одной из отдаленных авеню, куда суета и шум почти не долетали, и взял курс на Мэдисон-сквер. Ибо инстинкт, влекущий человека к родному дому, не умирает даже тогда, когда этим домом является скамейка в парке.

Но на одном особенно тихом углу Сопи вдруг остановился. Здесь стояла старая церковь с остроконечной крышей. Сквозь фиолетовые стекла одного из ее окон струился мягкий свет. Очевидно, органист остался у своего инструмента, чтобы проиграть воскресный хорал ибо до ушей Сопи донеслись сладкие звуки музыки, и он застыл, прижавшись к завиткам чугунной решетки.

Взошла луна, безмятежная, светлая; экипажей и прохожих было немного; под карнизами сонно чирикали воробьи — можно было подумать, что вы на сельском кладбище. И хорал, который играл органист, приковывал Сопи к чугунной решетке, потому что он много раз слышал его раньше — в те дни, когда в его жизни были такие вещи, как матери, розы, смелые планы, друзья, и чистые мысли, и чистые воротнички.

Под влиянием музыки, лившейся из окна старой церкви, в душе Сопи произошла внезапная и чудесная перемена. Он с ужасом увидел бездну, в которую упал, увидел позорные дни, недостойные желания, умершие надежды, загубленные способности и низменные побуждения, из которых слагалась его жизнь.

И сердце его забилось в унисон с этим новым настроением. Он внезапно ощутил в себе силы для борьбы со злодейкой-судьбой. Он выкарабкается из грязи, он опять станет человеком, он победит зло, которое сделало его своим пленником. Время еще не ушло, он сравнительно молод. Он воскресит в себе прежние честолюбивые мечты и энергично возьмется за их осуществление. Торжественные, но сладкие звуки органа произвели в нем переворот. Завтра утром он отправится в деловую часть города и найдет себе работу. Один меховщик предлагал ему как-то место возчика. Он завтра же разыщет его и попросит у него эту службу. Он хочет быть человеком. Он...

Сопи почувствовал, как чья-то рука опустилась на его плечо. Он быстро оглянулся и увидел перед собою широкое лицо полисмена.

— Что вы тут делаете? — спросил полисмен.

— Ничего,— ответил Сопи.

— Тогда пойдем,— сказал полисмен.

— На Остров, три месяца,— огласил на следующее утро приговор судья.

ДЖЭК ЛОНДОН
(1876—1916)

Новеллист, романист, журналист, публицист, Дж. Лондон прошел суровую жизненную школу, на себе испытал положение трудящегося в США. Выдающимся достижением писателя было отражение в его произведениях классовой борьбы, появление темы революции. Творчество Дж. Лондона развивалось довольно сложно. Оно разделяется на три периода: первый — с 1893 по 1904 г., второй — с 1905 по 1910 г., третий — с 1911 по 1916 г. В первый период Дж. Лондон создает рассказы, в которых основополагающими являются неоромантические принципы. В сборниках северных рассказов «Сын Волка» (1900), «Бог его отцов» (1901) и других писатель воспевает мужество сильного человека, бросающего вызов суровой природе и превратностям судьбы. Уже в этих сборниках отчетливо проявляется тяготение автора к реалистически точному описанию, намечаются глубокие социальные конфликты. Именно в первый период происходит переход Дж. Лондона от неоромантизма к критическому реализму, что ярче всего проявляется в его романе «Морской волк» (1904).

Во второй период Дж. Лондон создает свои лучшие, наиболее зрелые реалистические произведения: повесть «Белый Клык» (1906), антифашистский роман-памфлет «Железная пята» (1907), социальный роман «Мартин Иден» (1909), публицистические работы «Борьба классов» (1905), сборник «Революция» (1909) и др. В этих произведениях писатель разоблачает американскую действительность и говорит о необходимости революционного изменения общества.

Третий период — период кризиса. В это время еще появляются социально зрелые произведения (например, «Мексиканец», 1911), но в целом намечается тяготение писателя к развлекательной тематике («Маленькая хозяйка большого дома», 1915; «Сердца трех», 1916).

БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ

— Кармен и двух дней не протянет.

Мэйсон выплюнул кусок льда и уныло посмотрел на несчастное животное, потом, поднеся лапу собаки ко рту, стал опять скусывать лед, намерзший большими шишками у нее между пальцев.

— Сколько я ни встречал собак с затейливыми кличками, все они никуда не годились,— сказал он, покончив со своим делом, и оттолкнул собаку.— Они чахнут и в конце концов издыхают под таким бременем. Ты видел, чтобы с собакой, которую зовут попросту Касьяр, Сиваш или Хаски, приключилось что-нибудь неладное? Посмотри на Шукума: он...

Раз! Отощавший пес взметнулся, белые зубы едва не впились Мэйсону в горло.

— Ты что это придумал?

Сильный удар по уху рукояткой бича опрокинул собаку в снег; она судорожно вздрагивала, с клыков у нее капала желтая слюна.

— Я говорю, посмотри на Шукума: Шукум маху не даст. Бьюсь об заклад, он съест Кармен к концу недели.

— А я,— сказал Мэйлмют Кид, повертывая хлеб, оттаивающий у костра,— бьюсь об заклад, что мы сами съедим Шукума, прежде чем доберемся до места. Что ты на это скажешь, Руфь?

Индианка бросила в кофе кусочек льда, чтобы осела гуща, перевела взгляд с Мэйлмюта Кида на мужа, затем на собак, но ничего не ответила. Столь очевидная истина не требовала подтверждения. Другого выхода им не оставалось. Впереди двести миль по непроложенному пути, еды хватит всего на шесть дней, а для собак и совсем ничего нет.

Оба охотника и женщина придвинулись к костру и принялись за скудный завтрак. Собаки лежали в упряжке, так как это была короткая дневная стоянка, и завистливо следили за каждым их глотком.

— С завтрашнего дня никаких завтраков,— сказал Мэйлмют Кид,— и не спускать глаз с собак; они совсем от рук отбились, того и гляди бросятся на нас, если подвернется удобный случай.

— А ведь когда-то я был главой методистской общины и преподавал в воскресной школе!

И, неизвестно к чему объявив об этом, Мэйсон погрузился в мечтательное созерцание своих мокасин, от которых шел пар. Руфь вывела его из задумчивости, налив ему чашку кофе.

— Слава богу, что у нас есть плиточный чай. Я видел, как чай растет, дома, в Теннесси. Чего бы я теперь не дал за горячую кукурузную лепешку!.. Не горюй, Руфь, еще немного и тебе не придется больше голодать, да и мокасины не надо будет носить.

При этих словах женщина перестала хмуриться, и глаза ее засветились любовью к ее белому господину — первому белому человеку, которого она встретила, первому мужчине, который показал ей, что на женщину можно смотреть не только как на животное или вьючную скотину.

— Да, Руфь,— продолжал ее муж на том условном языке, на котором они только и могли объясняться друг с другом,— вот скоро мы выберемся отсюда, сядем в лодку белого человека и поедем к Соленой Воде. Да, плохая вода, бурная вода — целые водяные горы пляшут вверх и вниз. А как ее много, как долго по ней ехать! Едешь десять снов, двадцать снов, сорок снов — для большей наглядности он отсчитывал количество дней на пальцах,— и все время вода, плохая вода. Потом приедем в большое селение, народу много, все равно как мошкары летом. Вигвамы вот такие высокие — в десять, двадцать сосен!.. Эх!

Он замолчал, не находя слов, и бросил умоляющий взгляд на Мэйлмюта Кида, потом старательно стал показывать руками, как это будет высоко, если поставить одну на другую двадцать сосен. Мэйлмют Кид насмешливо улыбнулся, но глаза Руфи расширились от удивления и счастья; она думала, что муж шутит, и такая милость радовала ее бедное женское сердце.

— А потом сядем в... в ящик и — пифф! — поехали.— В виде пояснения Мэйсон подбросил в воздух пустую кружку и, ловко поймав ее, закричал: — И вот — пафф! — уже приехали. О великие шаманы! Ты едешь в Форт Юкон, а я еду в Арктик-сити —

двадцать пять снов. Длинная веревка оттуда сюда, я хватаюсь за эту веревку и говорю: «Алло, Руфь! Как живешь?» А ты говоришь: «Это ты, муженек?» Я говорю: «Да». А ты говоришь: «Нельзя печь хлеб: больше соды нет». Тогда я говорю: «Посмотри в чулане, под мукой. Прощай!» Ты идешь в чулан и берешь сколько нужно соды. И все время ты в Форте Юкон, а я — в Арктик-сити. Вот они какие, шаманы!

Руфь так простодушно улыбнулась этой волшебной сказке, что мужчины покатились со смеху. Шум, поднятый дерущимися собаками, оборвал рассказы о чудесах далекой страны, и к тому времени, когда драчунов разняли, женщина уже успела увязать нарты, и все было готово, чтобы двинуться в путь.

— Вперед, Лысый! Эй, вперед!

Мэйсон ловко щелкнул бичом и, когда собаки начали, потихоньку повизгивая, натягивать постромки, уперся в поворотный шест [1] и сдвинул с места примерзшие нарты. Руфь следовала за ним со второй упряжкой, а Мэйлмют Кид, помогший ей тронуться, замыкал шествие. Сильный и даже грубый человек, способный свалить быка одним ударом, он не мог бить несчастных собак и по возможности щадил их, что погонщики делают редко. Иной раз Мэйлмют Кид чуть не плакал от жалости, глядя на них.

— Ну, вперед, хромоногие! — пробормотал он после нескольких тщетных попыток сдвинуть тяжелые нарты.

Наконец его терпение было вознаграждено, и, повизгивая от боли, собаки бросились догонять своих собратьев.

Разговоры смолкли. Трудный путь не допускает такой роскоши. А езда на Севере — тяжкий, убийственный труд. Счастлив тот, кто ценою молчания выдержит день такого пути, и то еще по проложенной тропе.

Но нет труда изнурительнее, чем прокладывать дорогу. На каждом шагу широкие плетеные лыжи проваливаются, и ноги уходят в снег по самое колено. Потом надо осторожно вытаскивать ногу — отклонение от перпендикуляра на ничтожную долю дюйма грозит бедой,— пока поверхность лыжи не очистится от снега. Тогда шаг вперед — и начинаешь поднимать другую ногу, тоже по меньшей мере на пол-ярда. Кто проделывает это впервые, тот свалится от изнеможения через сто ярдов, даже если у него все сойдет благополучно и он не зацепит одной лыжей другую и не растянется во всю длину, доверившись предательскому снегу. Кто сумеет за весь день ни разу не попасть под ноги собакам, тот может с чистой совестью и с величайшей гордостью забираться в спальный мешок; а тому, кто пройдет двадцать снов по Великой Северной Тропе, могут позавидовать и боги.

День клонился к вечеру, и подавленные величием Белого Безмолвия путники молча делали свое дело. У природы много способов убедить человека в его смертности: непрерывное чередование приливов и отливов, ярость бури, ужасы землетрясения, громовые

раскаты небесной артиллерии. Но всего сильнее, всего сокрушительнее — Белое Безмолвие в его бесстрастности. Ничто не шелохнется, небо ярко, как отполированная медь, малейший шепот кажется святотатством, и человек, оробев, пугается звука собственного голоса. Единственная частица живого, передвигающаяся по призрачной пустыне мертвого мира, он страшится своей дерзости, понимая, что жизнь его не более чем жизнь червя. Сами собой возникают странные мысли, тайна вселенной ищет своего выражения. И на человека находит страх перед смертью, перед богом, перед всем миром, а вместе со страхом — надежда на воскресение и жизнь и тоска по бессмертию — тщетное стремление плененной материи; вот тогда-то человек остается наедине с богом.

Так, день клонился к вечеру. Русло реки вдруг сделало крутой поворот, и Мэйсон, чтобы срезать угол, направил свою упряжку через узкий перешеек. Но собаки никак не могли взять подъем. Нарты сползали вниз, несмотря на то что Руфь и Мэйлмют Кид подталкивали их сзади. Еще одна отчаянная попытка; несчастные, ослабевшие от голода животные напрягли последние силы. Выше, еще выше — нарты выбрались на высокий берег. Но вожак потянул упряжку вправо, и нарты наехали на лыжи Мэйсона. Последствия были печальные: Мэйсона сбило с ног, одна из собак упала, запутавшись в постромках, и нарты покатились вниз по откосу, увлекая за собой всю упряжку.

Хлоп! Хлоп! Бич так и свистел в воздухе, и больше всех досталось упавшей собаке.

— Перестань, Мэйсон! — вступился Мэйлмют Кид.— Она, несчастная, и так при последнем издыхании. Постой, мы сейчас припряжем моих.

Мэйсон выждал, когда тот кончит говорить, взмахнул рукой — и длинный бич снова обвился вокруг тела провинившейся собаки. Кармен — это была она — жалобно взвизгнула, зарылась в снег, потом перевернулась на бок.

Это была трудная, тягостная минута для путников: издыхает собака, ссорятся двое друзей. Руфь озабоченно переводила взгляд с одного на другого. Но Мэйлмют Кид сдержал себя, хотя глаза его и выражали горький упрек, и, наклонившись над собакой, обрезал постромки. Никто не проронил ни слова. Упряжки спарили, подъем был взят; нарты снова двинулись в путь. Кармен из последних сил тащилась позади. Пока собака может идти, ее не пристреливают, у нее остается последний шанс на жизнь: дотащиться до стоянки, а там, может быть, люди убьют лося.

Раскаиваясь в своем поступке, но из упрямства не желая сознаться в этом, Мэйсон шел впереди и не подозревал о надвигающейся опасности. Они пробрались сквозь густой кустарник в низине. Футах в пятидесяти в стороне высилась старая сосна. Века стояла она здесь, и судьба веками готовила ей такой конец — ей, а, может быть, заодно и Мэйсону.

Он остановился завязать ослабнувший ремень на мокасине. Нарты стали, и собаки молча легли на снег. Вокруг стояла зловещая тишина; холод и безмолвие заморозили сердце и сковали дрожащие уста природы. В воздухе пронесся вздох; они не услышали, а скорее ощутили его, как предвестника движения в этой неподвижной пустыне. И вот огромное дерево, склонившееся под бременем лет и тяжестью снега, сыграло свою последнюю роль в трагедии жизни. Мэйсон услышал предостерегающий треск, хотел было отскочить в сторону,— но не успел он выпрямиться, как дерево придавило его, ударив по плечу.

Внезапная опасность, мгновенная смерть — как часто Мэйлмют Кид сталкивался с тем и другим! Еще дрожали иголки сосны, а он уже успел дать приказание женщине и кинуться на помощь. Индианка тоже не упала без чувств и не стала проливать ненужные слезы, как это сделали бы многие из ее белых сестер. По первому слову Мэйлмюта Кида она всем телом налегла на приспособленную в виде рычага палку, ослабляя тяжесть и прислушиваясь к стонам мужа, а Мэйлмют Кид принялся рубить дерево топором. Сталь весело звенела, вгрызаясь в промерзший ствол, и каждый удар сопровождался натужным, громким выдохом Мэйлмюта Кида.

Наконец, Кид положил на снег жалкие останки того, что так недавно было человеком. Но страшнее мучений его товарища была немая скорбь в лице женщины и ее взгляд, исполненный и надежды и отчаяния. Сказано было мало: жители Севера рано познают тщету слов и неоценимое благо действия. При температуре в шестьдесят пять градусов ниже нуля человеку нельзя долго лежать на снегу. С нарт срезали ремни и несчастного Мэйсона закутали в звериные шкуры и положили на подстилку из веток. Запылал костер; на топливо пошло то самое дерево, что было причиной несчастья. Над костром устроили примитивный полог: натянули кусок парусины, чтобы он задерживал тепло и отбрасывал его вниз,— способ, хорошо известный людям, которые учатся физике у природы.

Те, кто не раз делил ложе со смертью, узнают ее зов. Мэйсон был страшным образом искалечен. Это стало ясно даже при беглом осмотре. Перелом правой руки, бедра и позвоночника; ноги парализованы; вероятно, повреждены и внутренние органы. Только редкие стоны несчастного свидетельствовали о том, что он еще жив.

Никакой надежды, сделать ничего нельзя. Медленно подкрадывалась безжалостная ночь. Руфь встретила ее со стоицизмом отчаяния, свойственным ее народу; на бронзовом лице Мэйлмюта Кида прибавилось еще несколько морщин. В сущности, меньше всего страдал Мэйсон,— он перенесся в Восточный Теннесси, к Великим Туманным Горам, и вновь переживал свое детство. И трогательно звучала мелодия давно забытого южного говора, когда он бредил о купанье в озерах, об охоте на енота и набегах за

арбузами. Для Руфи это были только невнятные звуки, но Кид понимал все и сочувствовал каждому слову, как только может сочувствовать тот, кто долгие годы был лишен всего, что зовется цивилизацией.

Утром умирающий пришел в себя, и Мэйлмют Кид наклонился к нему, стараясь уловить его шепот:

— Помнишь, как мы встретились на Танане?.. Четыре года минет в ближайший ледоход... Тогда я не так уж любил ее, просто она была хорошенькая... вот и увлекся. А потом я привязался к ней. Она мне была хорошей женой, всегда поддерживала в трудную минуту. А уж что касается нашего промысла, ты сам знаешь — равной ей не сыскать... Помнишь, как она переплыла пороги Оленьи Рога и сняла нас с тобой со скалы, да еще под градом пуль, хлеставших по воде? А голод в Нуклукайто? А как она бежала по льдинам, торопилась скорее передать нам вести? Да, Руфь была мне хорошей женой — лучшей, чем та, другая... Ты не знал, что я был женат? Я не говорил тебе?.. Да, пробовал раз стать женатым человеком... дома, в Штатах. Оттого-то и попал сюда. А ведь вместе росли. Уехал, чтобы дать ей повод к разводу. Она его получила.

Но Руфь — дело другое. Я думал покончить здесь со всем и уехать в будущем году вместе с ней. Но теперь поздно об этом говорить. Не отправляй Руфь назад к ее племени, Кид. Слишком трудно ей будет там. Подумай только: почти четыре года есть с нами бобы, бекон, хлеб, сушеные фрукты — и после этого опять рыба да оленина! Узнать нашу более легкую жизнь, привыкнуть к ней, а потом вернуться к старому. Ей будет трудно. Позаботься о ней, Кид... Почему бы тебе... да нет, ты всегда сторонился женщин... Я ведь так и не узнаю, что тебя привело сюда. Но если она будет тосковать по родине, помоги ей вернуться.

Ребенок... он еще больше сблизил нас, Кид. Хочу надеяться, что будет мальчик. Ты только подумай, Кид! Плоть от плоти моей. Нельзя, чтобы он оставался здесь. А если девочка... нет, этого не может быть... Продай мои шкуры: за них можно выручить тысяч пять, и еще столько же у меня за Компанией. Устраивай мои дела вместе со своими. Думаю, что наша заявка себя оправдает... Дай ему хорошее образование... а главное, Кид, чтобы он не возвращался сюда. Здесь не место белому человеку.

Моя песенка спета, Кид. В лучшем случае — три или четыре дня. Вам надо идти дальше. Вы должны идти дальше! Помни, это моя жена, мой сын... Господи! Только бы мальчик! Не оставайтесь со мной. Я приказываю вам уходить. Послушайся умирающего!

— Дай мне три дня! — взмолился Мэйлмют Кид. — Может быть, тебе станет легче; еще неизвестно, что будет.

— Нет.

— Только три дня.

— Уходите!

— Два дня!

— Это моя жена и мой сын, Кид. Не проси меня.

— Один день!

— Нет! Я приказываю!

— Только один день! Мы как-нибудь протянем с едой; а, может быть, я подстрелю лося.

— Нет!.. Ну ладно: один день, и ни минуты больше. И еще Кид: не оставляй меня умирать одного. Только один выстрел, только раз нажать курок. Ты понял? Помни это. Помни!.. Плоть от плоти моей, а я его не увижу... Позови ко мне Руфь. Я хочу проститься с ней... скажу, чтобы помнила о сыне и не дожидалась, пока я умру. А не то она, пожалуй, откажется идти с тобой. Прощай, друг, прощай! Кид, постой... надо копать выше. Я намывал там каждый раз центов на сорок. И вот еще что, Кид...

Тот наклонился ниже, ловя последние, едва слышные слова — признание умирающего, смирившего свою гордость.

— Прости меня... ты знаешь за что... за Кармен.

Оставив плачущую женщину подле мужа, Мэйлмют Кид натянул на себя парку[2], надел лыжи, прихватил ружье и скрылся в лесу. Он не был новичком в борьбе с суровым Севером, но никогда еще перед ним не стояла столь трудная задача. Если рассуждать отвлеченно, это была простая арифметика — три жизни против одной, обреченной. Но Мэйлмют Кид колебался. Пять лет крепили узы дружбы, связывавшей его с Мэйсоном,— в совместной жизни на стоянках и приисках, в странствиях по рекам и тропам, в смертельной опасности, которую они встречали плечом к плечу на охоте, в голод, в наводнение. Так прочна была их связь, что он часто чувствовал смутную ревность к Руфи, с первого дня, как она стала между ними. А теперь эту связь надо разорвать собственной рукой.

Он молил небо, чтобы оно послало ему лося, только одного лося, но, казалось, вся дичь покинула страну, и под вечер, выбившись из сил, он возвратился с пустыми руками и с тяжелым сердцем. Оглушительный лай собак и пронзительные крики Руфи заставили его ускорить шаг.

Подбежав к стоянке, Мэйлмют Кид увидел, что индианка отбивается топором от окружившей ее рычащей своры. Собаки нарушили железный закон своих хозяев и набросились на съестные припасы. Кид поспешил на подмогу, действуя прикладом ружья, и древняя трагедия естественного отбора разыгралась во всей своей первобытной жестокости. Ружье и топор размеренно поднимались и опускались, попадая то в цель, то мимо; гибкие тела метались из стороны в сторону, дико сверкали глаза, слюна капала с оскаленных морд. Человек и зверь исступленно боролись за господство. Потом избитые собаки уползли подальше от костра, зализывая раны и обращая к звездам жалобный вой.

Весь запас вяленой рыбы был уничтожен, и на дальнейший путь в двести с лишком миль осталось не более пяти фунтов муки.

Руфь вернулась к мужу, а Мэйлмют Кид освежевал одну из собак, череп которой был проломлен топором, и нарубил кусками еще теплое мясо. Все куски он спрятал в надежное место, а шкуру и требуху бросил недавним товарищам убитого пса.

Утро принесло новые заботы. Собаки начали грызться между собой. Вся свора набросилась на Кармен, которая еще цеплялась за жизнь. Посыпавшиеся на них удары бича не помогли делу. Собаки взвизгивали и припадали к земле, но только тогда разбежались, когда от Кармен не осталось и следа — ни костей, ни шкуры, ни шерсти.

Мэйлмют Кид принялся за работу, прислушиваясь к бреду Мэйсона, который снова был в Теннесси, снова вел яростные споры с друзьями юности.

Сосны стояли близко, и Мэйлмют Кид быстро делал свое дело; Руфь наблюдала, как он сооружает нечто вроде тех хранилищ, что устраивают охотники, желая уберечь припасы от росомах и собак. Он нагнул верхушки двух сосенок почти до земли и связал их ремнями из оленьей кожи. Затем, ударами бича заставив собак смириться, запряг их в нарты и погрузил туда все, кроме шкур, в которые был закутан Мэйсон. Его он обвязал ремнями, прикрепив концы их к верхушкам сосен. Один взмах охотничьего ножа — и сосны выпрямятся и поднимут тело высоко в воздух.

Руфь безропотно выслушала последнюю волю мужа. Бедняжку не надо было учить послушанию. Еще девочкой она вместе со всеми женщинами своего племени преклонялась перед господином всего живущего, перед мужчиной, которому не подобает прекословить. Кид не препятствовал взрыву горя, когда Руфь поцеловала мужа,— ее народ не знает такого обычая,— потом отвел ее к передним нартам и помог надеть лыжи. Как слепая, она машинально взялась за шест, взмахнула бичом и, понукая собак, двинулась в путь. Тогда он вернулся к Мэйсону, впавшему в беспамятство, и долго, после того как Руфь скрылась из виду, сидел у костра, ожидая смерти друга и моля, чтобы она пришла скорее.

Нелегко оставаться наедине с горестными мыслями среди Белого Безмолвия. Безмолвие мрака милосердно, оно как бы защищает человека, окутывая его своим покровом и сострадая ему; прозрачная чистота и холод Белого Безмолвия под стальным небом безжалостны.

Прошел час, два — Мэйсон все не умирал. В полдень солнце, не показываясь над горизонтом, озарило небо красноватым светом, но он вскоре померк. Мэйлмют Кид встал, заставил себя подойти к Мэйсону и огляделся по сторонам. Белое Безмолвие словно издевалось над ним, и его охватил страх. Раздался короткий выстрел; Мэйсон взлетел ввысь, в свою воздушную гробницу, а Мэйлмют Кид, нахлестывая собак, во весь опор помчался прочь по снежной пустыне.

О ПИСАТЕЛЬСКОЙ ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ [3]

Литературный ремесленник, тот, кто до конца дней намерен заниматься поставкой халтуры, пусть не читает этой статьи: он только напрасно потратит время и испортит себе настроение. Она не содержит советов о том, как пристроить рукопись, как обработать материал, не содержит она и анализов капризов редакторского карандаша и замечаний об извечном коварстве наречий и прилагательных. Неисправимые «борзописцы», она написана не для вас! Статья предназначается тому писателю (пусть даже он пока выдает посредственную продукцию), у которого есть идеалы, писателю, который стремится к настоящему искусству и мечтает о времени, когда ему не надо будет больше обивать пороги сельскохозяйственных газет или «семейных» журналов.

Как же вам, дорогой сэр, мадам, мисс, добиться известности в избранной вами области? Гениальностью? Но ведь вы не гений. Будь вы гением, вы не стали бы читать этих строк. Гений отбрасывает в сторону все оковы и предрассудки, его не обуздать, не удержать в подчинении. Гений, rara avis [4], не порхает, как мы с вами, в каждой роще. Но, может быть, вы талантливы? Да, конечно, в потенции. Бицепсы Геркулеса, когда он лежал в пеленках, были жалкими шнурочками. То же самое и у вас: ваш талант не развит. Если бы он получил соответствующую пищу и был должным образом выпестован, вы бы не стали терять время на чтение этой статьи. И если в самом деле вы убеждены, что талант ваш достиг совершеннолетия, тогда остановитесь, не читайте дальше! Если же вы считаете, что он не достиг этой ступени, тогда, каким, по вашему мнению, путем он сумеет ее достичь?

Став оригинальным, не задумываясь, ответите вы, а затем прибавите: *постоянно развиваю свою оригинальность.* Прекрасно. Но вопрос заключается не в том, чтобы быть оригинальным — это понимает и юнец,— а в том, как стать оригинальным. Как пробудить в читателе жадный интерес к вашим произведениям, а издателя заставить за ними охотиться? Нельзя стать оригинальным, идя вслед за другим, пусть блестящим талантом, отражая лучи чужой оригинальности. Ведь никто не прокладывал дороги для Вальтера Скотта и Диккенса, для Эдгара По и Лонгфелло, для Джордж Элиот и миссис Хэмфри Уорд [5], для Стивенсона и Киплинга, Энтони Хоупа [6], Мэри Корелли [7], Стивена Крейна и множества других — список можно бы продолжать бесконечно. Издатели и читатели по сей день шумно требуют их книг. Они добились и оригинальности. А чем? Тем, что не уподобились бездумному флюгеру, который поворачивается при малейшем ветерке. Они начинали с того же, с чего вместе с ними начинали и другие, оказавшиеся впоследствии неудачниками, в наследство им достался все тот же мир, с теми же банальными традициями. Но их от неудачников отличало одно: они черпали прямо из источника, отвергнув мате-

риал, прошедший через чужие руки. Они питали недоверие к чужим выводам, чужим авторитетным мнениям. На дело рук своих они считали нужным поставить печать *своей* личности — знак куда более важный, чем авторское право. Из мира и его традиций (иными словами — из человеческой культуры и знаний) черпали они, как из первоисточника, необходимый материал для создания собственной философии жизни.

Что касается этого выражения «философия жизни», оно не поддается точному определению. Прежде всего философия жизни не решает частных вопросов. Она не сосредоточивает внимания исключительно на таких проблемах, как минувшие и грядущие муки души, различный или общий кодекс морали для полов, экономическая независимость женщины, возможность наследования приобретенных свойств, спиритизм, перевоплощение, отношение к алкогольным напиткам и т. д. и т. п. Но все же она занимается и этими вопросами, а также и всеми остальными бороздками и камешками преткновения, которые непременно попадаются на жизненной дороге,— это не отвлеченная, оторванная от реальности, а повседневная, рабочая философия жизни.

Такая философия была у каждого, пользовавшегося продолжительным успехом писателя. У такого писателя есть особый, исключительно его собственный взгляд на вещи. Некая мера или набор мер, которыми он мерит все, что попадает в поле его зрения. Руководствуясь этой философией, он создает характеры и делает те или иные обобщения. Благодаря ей его творения выглядят здравыми, правдивыми, свежими, открывают то новое, что ожидал услышать весь мир. Это его собственные, а не перетасованные, давным-давно пережеванные и уже известные миру истины.

Но остерегайтесь ошибки. Овладеть такой философией вовсе не значит подчинить себя дидактике. Способность по любому поводу высказывать личные взгляды еще не дает основания досаждать публике назидательными романами, как, впрочем, и не запрещает делать этого. Следует заметить, что эта писательская философия довольно редко проявляется в желании склонить читателя к тому или иному решению какого-либо вопроса. Лишь немногие крупные писатели были открыто дидактичными, в то же время некоторые, например, дерзкий и изящный Роберт Льюис Стивенсон, почти целиком выражая себя в творчестве, избегали даже намека на поучение. Многие пользовались своей философией как тайным инструментом. С ее помощью формировали они и мысли, и сюжет, и характеры, с тем чтобы в законченном произведении, все пропитывая, она не выступала наружу.

Необходимо понять, что такая рабочая философия дает писателю возможность вкладывать в свой труд не только себя, но и то, что им рассмотрено и оценено, преломлено через его «я». Вышесказанное особенно ярко иллюстрируется на примерах гигантов интеллекта, знаменитого триумвирата — Шекспира, Гете, Бальза-

ка. Каждый из них был до такой степени самим собой, что невозможно даже проводить между ними сравнение. Каждый черпал из своей собственной кладовой, собственной рабочей философии. И в соответствии со своими собственными идеалами создавал свои произведения. При рождении, очень может быть, они ничем не отличались от обычных детей, и тем не менее из мира с его традициями они усвоили нечто такое, чего не усвоили их сверстники. А именно — *то, о чем нужно сказать миру.*

Ну, а как вы, молодой писатель, есть ли у вас, что сказать? Если есть, то что помешает вам высказаться? Если вы способны развивать идеи, которые хотел бы услышать мир, выразите их так, как они вам мыслятся. Если вы мыслите ясно, вы и писать будете ясно; если ваша мысль ценна, будет ценным и ваше сочинение. Но если ваше изложение неинтересно,— это потому, что неинтересна ваша мысль, если оно ограниченно, то это потому, что ограниченны вы сами. Если ваши идеи неясны и сбивчивы, разве можно ожидать ясности выражения? Если ваши знания скудны и беспорядочны, разве может ваше изложение быть свободным и логичным? А без прочной основы, без рабочей философии разве можно из хаоса сделать порядок? Разве можно верно понять и предвидеть? Разве можно определить величину и относительную ценность тех крупинок знаний, которыми вы располагаете? А без всего этого разве смогли бы вы быть самим собой? Разве принесли бы вы что-то свежее изнуренному заботами миру?

Выработать такую философию можно единственным путем — путем поисков, путем формирования ее из материалов, извлекаемых из сокровищницы знаний, из мировой культуры. Что знали вы о пузырьках пара до тех пор, пока не постигли сил, действующих в глубине котла? Разве может художник нарисовать «Ecce Homo» [8], не составив себе представления об еврейской истории и мифологии, не поняв тех разнообразных черточек, которые в совокупности и образуют характер еврея,— его верований и идеалов, его страстей и привязанностей, его надежд и страхов! Сможет ли композитор создать «Полет Валькирий», ничего не зная из великого древнегерманского эпоса? Все это касается и вас — вам нужно учиться. Вы должны научиться с пониманием всматриваться в лицо жизни. Чтобы постичь характер и фазы того или иного движения, вы должны познать мотивы, которые движут личностью и массой, которые порождают и приводят в действие великие идеи, ведут на виселицу Джона Брауна и на голгофу Христа. Писатель должен держать руку на пульсе жизни, и жизнь даст ему его собственную рабочую философию, при помощи которой он в свою очередь станет оценивать, взвешивать, сопоставлять и объяснять миру жизнь. Именно эта печать личности, личного взгляда на вещи и известна под названием индивидуальности.

Что известно вам из истории, биологии, из учения об эволюции, об этике и еще из тысячи и одной отрасли знаний? «Но,— возра-

зите вы,— я не вижу, каким образом все это может помочь мне написать роман или поэму». И все-таки это вам поможет. Не прямо, но косвенным образом. Знания дадут простор вашей мысли, расширят ваши горизонты, раздвинут границы вашей деятельности. Они вооружат вас собственной философией, которая, как никакая другая философия, станет пробуждать в вас оригинальные мысли.

«Но эта задача грандиозна,— протестуете вы.— А у меня нет времени». Однако других не отпугнули ее размеры. В вашем распоряжении годы и годы жизни. Разумеется, нельзя ожидать, что вы познаете все, но как раз в той мере, в какой вы будете овладевать знаниями, будет возрастать и ваше писательское мастерство и ваше влияние на ближних. Время! Когда говорят о его нехватке, имеют в виду неумение употреблять его с пользой. Научились ли вы *правильно* читать? Сколько бесцветных рассказов и романов поглощаете вы в течение года, либо пытаясь изучить искусство сочинения рассказов, либо тренируя свой критический дар? Сколько журналов прочитываете вы от корки до корки? Вот оно, ваше время, и вы транжирите его с глупой расточительностью, а ведь оно не вернется. Учитесь тщательно отбирать материал для чтения, учитесь читать бегло, схватывая основное. Вы смеетесь над выжившими из ума стариками, которые целиком прочитывают ежедневные газеты, включая объявления. Но разве ваши собственные потуги грудью стать поперек многоводного потока современной литературы менее жалки? И все же не уклоняйтесь от этого потока. Читайте лучшее, только лучшее. Не бойтесь оставить недочитанным начатый рассказ. Помните, что прежде и раньше всего вы писатель. Помните, что, занявшись только чтением чужих сочинений, вы сможете перетасовывать их, но и только,— самим вам будет не о чем писать. Время! Если вы не найдете времени, уверяю вас, что мир не найдет времени к вам прислушаться.

ФОМА ГОРДЕЕВ[9]

(Отрывок)

«Фома Гордеев» — большая книга; в ней не только простор России, но и широта жизни. В нашем мире рынков и бирж, в наш век спекуляций и сделок из каждой страны доносятся страстные голоса, требующие жизнь к ответу. В «Фоме Гордееве» свой голос поднимает русский, ибо Горький — подлинно русский в своем восприятии и понимании жизни. Свойственные русским самонаблюдение и угрубленный самоанализ свойственны и ему. И, как у всех русских собратьев Горького, его творчество насыщено горячим, страстным протестом. И это не случайно. Горький пишет потому, что у него есть что сказать миру, и он хочет, чтобы слово его было услышано. Из его стиснутого могучего кулака выходят не

изящные литературные безделушки, приятные, усладительные и лживые, а живая правда,— да, тяжеловесная, грубая и отталкивающая, но правда.

Он поднял голос в защиту отверженных и презираемых, он обличает мир торгашества и наживы, протестует против социальной несправедливости, против жестокого насилия над бедными и слабыми, против злодеяний богатых и сильных, совершаемых ими в бешеной погоне за влиянием и властью. <...>

Эта книга не из приятных, но это блестящий анализ жизни, не жизни вообще, но жизни современного нам общества; эта книга не радостная, но и в жизни современного общества мало радости. Закрываешь книгу с чувством щемящей тоски, с отвращением к жизни, полной «лжи и разврата». Но это целительная книга. Общественные язвы показаны в ней с таким бесстрашием, намалеванные красоты сдираются с порока с такой беспощадностью, что цель ее не вызывает сомнений — она утверждает добро. Эта книга — действенное средство, чтобы пробудить дремлющую совесть людей и вовлечь их в борьбу за человечество.

Но в этой книге, могут заметить, ни одна история не рассказана до конца, ничто не получает завершения. Ведь когда Саша бросилась с плота и плыла к Фоме — это могло явиться началом каких-то событий. Однако ничего существенного не случилось. Саша оставила Фому и уехала с сыном богатого водочного заводчика. Все лучшее, что было в Софье Медынской, оживало, когда она смотрела на Фому взглядом женщины и матери. Она могла бы стать в его жизни благодетельной силой, могла бы озарить ее светом, пробудить в нем сознание, достоинство, оградить его от опасностей. Но она покинула его, и больше он ее не видел. Ни одна история не рассказана до конца, ничто не получает завершения.

Но разве история Фомы Гордеева не рассказана? Разве его жизнь не завершилась, как повседневно завершаются жизни вокруг нас? Это жизненная правда и мастерство Горького — мастерство реалиста. Но его реализм более действен, чем реализм Толстого или Тургенева. Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают. Мантия с их плеч упала на его молодые плечи, и он обещает носить ее с истинным величием.

И все же Фома Гордеев так бессилен, жизнь его так страшна и безнадежна, что мы преисполнились бы глубокой скорбью за Горького, если бы не знали, что он вырвался из Долины Мрака. Мы знаем, что надежда живет в нем, иначе он не томился бы теперь в тюрьме за то, что мужественно защищал эту надежду. Он знает жизнь и знает, как и для чего следует жить. И вот еще что важно: Фома Гордеев — это не просто воплощение отвлеченной идеи. Ибо так же, как жил и вопрошал жизнь он, так — в поту, в крови и муках — жил и сам Горький.

РЕВОЛЮЦИЯ [10]

(Отрывок)

<...> В январе 1905 года по всей Америке социалисты созывали массовые митинги для выражения сочувствия освободительной борьбе своих русских товарищей, а также для сбора денег — ибо это мускулы всякой войны. Собранные средства были по телеграфу переведены русским революционерам.

И призыв к сбору денег, и горячий отклик на него, и самый текст призыва представляют разительный, наглядный пример международной солидарности. «Каковы бы ни были прямые результаты русской революции,— говорится в воззвании,— социалистической пропаганде в этой стране она дала такой мощный толчок, какого не знает история современных классовых войн. Героическая борьба в России ведется почти исключительно силами рабочих под идейным руководством социалистов, а это лишний раз доказывает, что классово сознательный пролетариат стал авангардом всего освободительного движения современности».

Перед нами семь миллионов товарищей, участников международного революционного движения, охватившего весь мир. Перед нами титаническая мощь восставшего человечества. С ней приходится считаться. Это великая сила. И это вместе с тем великая мечта, которую не вмещает ум человеческий. Революционеры — люди горячего сердца. Им дороги права личности, дороги интересы человечества — и нисколько не дороги заветы мертвецов. Они отказывают мертвецам в повиновении. Их пренебрежение к господствующим предрассудкам и условностям приводит в бешенство буржуа. Грошовые идейки и ханжескую мораль буржуа они уничтожают смехом. Они намерены упразднить буржуазное общество с его ханжеской моралью и грошовыми идейками, а в особенности теми, что выстроились под такими рубриками, как «Капиталистическая частная собственность», «Выживание наиболее приспособленных» и «Патриотизм» — даже патриотизм!

Семимиллионная армия революционеров — такая грозная сила, что правителям и правящим классам есть над чем задуматься. Клич этой армии: «Пощады не будет! Мы требуем всего, чем вы владеете... Меньшим вы не отделаетесь. В наши руки всю власть и попечение о судьбах человечества! Вот наши руки! Это сильные руки! Настанет день, и мы отнимем у вас вашу правительственную машину, ваши хоромы и раззолоченную роскошь, и вам придется так же гнуть спину, чтобы заработать кусок хлеба, как гнет ее крестьянин в поле или щуплый, голодный клерк в ваших городах. Вот наши руки! Это сильные руки!» <...>

Капитализм правил миром и правил из рук вон плохо. Но правление его было не только бездарным. Оно было позорным, подлым, пагубным. Капитализму были даны такие преимущества, каких не знал ни один класс в истории человечества. Он свергнул

власть старой феодальной аристократии и основал современное общество. Подчинив себе материю и создав новый жизненный уклад, он заложил фундамент для некоей чудесной эры в жизни человечества, когда ни одному живому существу в мире не придется голодать и каждому ребенку будет обеспечено образование и свободное развитие его умственных и духовных сил. Поскольку человек подчинил себе материю и создал новый жизненный уклад, все это становилось достижимым. Это была поистине великая возможность; но капитализм пренебрег этим даром богов. Ему помешали воспользоваться им слепота и жадность. Он предпочитал пробавляться грошовыми идейками и ханжескими сентенциями, он так и не раскрыл заплывших глаз, не умерил своей плотоядной алчности,— и банкротство, которое он потерпел, было так же грандиозно, как и та счастливая возможность, которую он в свое время упустил. <...>

КАК Я СТАЛ СОЦИАЛИСТОМ[11]

(Отрывок)

Я ничуть не отступлю от истины, если скажу, что я стал социалистом примерно таким же путем, каким тевтонские язычники стали христианами,— социализм в меня вколотили. Во времена моего обращения я не только не стремился к социализму, но даже противился ему. Я был очень молод и наивен, в достаточной мере невежествен и от всего сердца слагал гимны сильной личности, хотя никогда и не слышал о так называемом «индивидуализме».

Я слагал гимны силе потому, что я сам был силен. <...> я гордился тем, что принадлежу к числу особо избранных и щедро одаренных натур. Благородство труда — вот что пленяло меня больше всего на свете. Еще не читая ни Карлейля, ни Киплинга, я начертал собственное евангелие труда, перед которым меркло их евангелие. Труд — это все. Труд — это и оправдание и спасение. Вам не понять того чувства гордости, какое испытывал я после тяжелого дня работы, когда дело спорилось у меня в руках. Теперь, оглядываясь назад, я и сам не понимаю этого чувства. Я был наиболее преданным из всех наемных рабов, каких когда-либо эксплуатировали капиталисты. Лениться или увиливать от работы на человека, который мне платит, я считал грехом — грехом, во-первых, по отношению к себе, и, во-вторых, по отношению к хозяину. Это было, как мне казалось, почти столь же тяжким преступлением, как измена, и столь же позорным. <...>

Как раз в то время я возвратился из семимесячного плавания матросом, мне только что минуло восемнадцать лет и я принял решение пойти бродяжить. С Запада, где люди в цене и где работа сама ищет человека, я то на крыше вагона, то на тормозах добрался до перенаселенных рабочих центров Востока, где люди,— что пыль под колесами, где все высуня язык мечутся в поисках

работы. Это новое странствие в духе «белокурой бестии» заставило меня взглянуть на жизнь с другой, совершенно новой точки зрения. Я уже не был пролетарием, я, по излюбленному выражению социологов, опустился «на дно», и я был потрясен, узнав те пути, которыми люди сюда попадают. <...>

<...> Мне стали очень близки судьбы уличных женщин и бездомных мужчин. Я увидел социальную пропасть так ясно, словно это был какой-то конкретный, ощутимый предмет; глубоко внизу я видел всех этих людей, а чуть повыше видел себя, из последних сил цепляющегося за ее скользкие стены. Не скрою, меня охватил страх. Что будет, когда мои силы сдадут? Когда я уже не смогу работать плечом к плечу с теми сильными людьми, которые сейчас еще только ждут своего рождения? И тогда я дал великую клятву. Она звучала примерно так: *«Все дни своей жизни я выполнял тяжелую физическую работу, и каждый день этой работы толкал меня все ближе к пропасти. Я выберусь из пропасти, но выберусь не силой своих мускулов. Я не стану больше работать физически: да поразит меня господь, если я когда-нибудь вновь возьмусь за тяжелый труд, буду работать руками больше, чем это абсолютно необходимо».* С тех пор я всегда бежал от тяжелого физического труда. <...>

Но вернемся к моему обращению. Теперь, я полагаю, всякому видно, что мой неудержимый индивидуализм был весьма успешно выбит из меня и что столь же успешно в меня вколотили нечто другое. Но точно так же, как я не знал, что был индивидуалистом, как теперь неведомо для себя я стал социалистом, весьма далеким, конечно, от социализма научного. Я родился заново, но, не будучи заново крещен, продолжал странствовать по свету, стараясь понять, что же в конце концов я такое. Но вот я возвратился в Калифорнию и засел за книги. Не помню, какую книгу я раскрыл первой, да это, пожалуй, и неважно. Я уже был тем, чем был, и книги лишь объяснили мне, что это такое, а именно, что я социалист. С тех пор я прочел немало книг, но ни один экономический или логический довод, ни одно самое убедительное свидетельство неизбежности социализма не оказало на меня того глубокого воздействия, какое я испытал в тот день, когда впервые увидел вокруг себя стены социальной пропасти и почувствовал, что начинаю скользить вниз, вниз — на самое ее дно.

КАРЛ СЭНДБЕРГ

(1878—1967)

Карл Сэндберг — поэт, был членом социалистической партии. В своей поэзии он отражает интересы американского рабочего класса, развивает социалистические идеи. Герои его стихотворений — простые люди: рабочие и мелкие фермеры. Его поэзия глубоко демократична. К. Сэндберг продолжает традиции У. Уитмена, опирается на фольклорные источники. Он ак-

тивно вводит в свои стихотворения элементы народных говоров, профессионализмы. Поэт создает произведения в форме верлибра, которым он владеет мастерски.

Резкое неприятие вызвала у К. Сэндберга империалистическая бойня 1914—1918 гг. Будучи военным корреспондентом, он гневно разоблачал буржуазию, ввергшую свои народы в войну. На протяжении всего творческого пути поэт следовал традициям реализма.

ВЫБОР

Они предлагают вам многое,
Я — очень немного.
Лунный свет в игре полунощных фонтанов,
Усыпляющее поблескивание воды,
Обнаженные плечи, улыбки и болтовню,
Тесно переплетенные любовь и измену,
Страх смерти и постоянный возврат
сожалений —
Все это они вам предложат.
Я прихожу
с круто посоленным хлебом,
ярмом непосильной работы,
неустанной борьбой.
Нате, берите:
голод,
опасность
и ненависть.

БРОШЕН

Отчаянно и уныло
Всю ночь из тумана,
Который навис и окутал порт,
Пароходный гудок
Зовет и плачет
Без перерыва,
Как брошенный малыш
В слезах и тревоге,
Ищет грудь гавани
И ее глаза.

ТУМАН

Туман подкрадывается
на бархатных лапках.
Он долго сидит,
глядя упорно
на гавань и город.
А потом поднимается.

В ХОЛСТЕДСКОМ ТРАМВАЕ

Где вы, рисовальщики?
Помотайтесь рядом со мной в тесноте
Холстедского трамвая
В семь часов пополуночи.

Берите карандаш,
Набросайте эти лица.
Попробуйте передать эти жесткие лица,
Того свинобоя в углу — его рот,
Ту фабричную работницу — ее впалые
щеки.

Беритесь за карандаш,
Закрепите в своей памяти
Эти усталые, пустые лица,
После недолгого сна,
В сыром рассвете
И серой заре
Лица,
Уставшие желать,
Позабывшие грезить.

ЗЕМЛЕКОПЫ

Двадцать человек смотрят на землекопов,
Роющих газовую магистраль;
Ровняющих бока траншеи,
Где тускло желтеет глина;
Врезающих острие лопаты
Все глубже и глубже;
Стирающих с лица пот и грязь
Красными бандана [1].
Землекопы роют... прерывая работу... только
затем,
Чтобы вытянуть бутсы из всасывающей
глины.
Из двадцати смотрящих
Десять бормочут: «Ну и адова ж эта работа!»
А десять: «Мне бы хоть эту работу».

ЧИКАГО

Свинобой и мясник всего мира,
Машиностроитель, хлебный ссыпщик,
Биржевой воротила, хозяин всех перевозок,
Буйный, хриплый, горластый,
Широкоплечий — город-гигант.

Мне говорят: ты развратен,— я этому верю: под газовыми фонарями я видел твоих накрашенных женщин, зазывающих фермерских батраков.
Мне говорят: ты преступен,— я отвечу: да, это правда, я видел, как бандит убивает и спокойно уходит, чтоб вновь убивать.
Мне говорят, что ты скуп, и мой ответ: на лице твоих детей и женщин я видел печать бесстыдного голода.
И ответив, я обернусь еще раз к ним, высмеивающим мой город, и верну им насмешку, и скажу им:

Укажите мне город, который так звонко поет свои песни, гордясь жить, быть грубым, сильным, искусным.
С крепким словцом вгрызаясь в любую работу, громоздя урок на урок,— вот он — рослый, дерзкий ленивец, такой живучий среди изнеженных городков и предместий,
Рвущийся к делу, как пес, с разинутой пенистой пастью; хитрый, словно дикарь, закаленный борьбою с пустыней,

Простоволосый,
Загребистый,
Грубый —
Планирует он пустыри,
Воздвигая, круша и вновь строя.

Весь в дыму, полон рот пыли, смеясь белозубой улыбкой, под тяжкой ношей судьбы, смеясь смехом мужчины, смеясь беспечным смехом борца, не знавшего поражений, смеясь с похвальбой, что в жилах его бьется кровь, под ребром — бьется сердце народа.
Смеясь!
Смеясь буйным, хриплым, горластым смехом юнца; полуголый, весь пропотевший, гордый тем, что он свинобой,
машиностроитель, хлебный ссыпщик, биржевой воротила
и хозяин всех перевозок.

ТРАВА [2]

Нагромоздите тела под Аустерлицем и Ватерлоо,
Сложите в могилу и дайте мне работать:
Я — трава; я покрываю все.
Нагромоздите их выше под Геттисбургом,
Нагромоздите выше под Верденом, у Ипра,
Сложите в могилу и дайте мне работать.
Два года, десять лет, и пассажиры спросят кондуктора:
«Это что за места?
Где мы теперь?»
Я — трава.
Дайте мне работать.

ПАМЯТИ ДОСТОЙНОГО [3]

Он жил на крыльях бури,
Его прах в Чихуахуа [4].
В Ладло, в угольных городах Колорадо
Сжался кулак горняков: итальянцев, чехов, шотландцев, ирландцев и янки,
И восемьдесят винтовок с холмов выметали долину,

И восемьдесят горняков слушались его команды.
Они убивали, клянясь помнить
Расстрелянных жен и детей
Сожженного лагеря в Ладло
И Луиса Тикос, веселого грека,
Пробитого пулей, прикonченного прикладом.
Как домашняя война,
Это заняло нацию на неделю, другую,
И один или два миллиона
Объединились в клятве отомстить сталью.
Все это вышло нечаянно.
До этого он жил, смахивая пылинки
С отворотов пиджака своих собеседников,
Целовал горняцких ребят
И писал в денверском журнале
Стихи о силуэтах пикетчиков на гребне горы.
Он не знал матери, кроме матушки Джонс [5],
Кричавшей из-за решетки тюрьмы в Тринидаде:
«Мне бы только силы хватило, чтоб из окна
Показать кулак врагам трудового народа».
Ошельмованный судом, как убийца,
Он уехал в Чихуахуа, забыл свое шотландское имя,
Курил чируты с Панчой Вилья [6]
И писал письма о Вилья — опоре народа.
Как передать мне смерть Дон Мак-Грегора?
Трое всадников на всем скаку
Всадили в него порцию свинца;
Он лежал на главной улице глухого мексиканского города,
И мальчишка весь день сидел возле, отгоняя камнями
Наседавших свиней.
Люди Вилья похоронили его в шахте
Вместе с двадцатью каррансистами [7].
Какой жуткий штрих...
...мальчишка и свиньи.
Гриффитс [8] скроил бы из этого сердцещипательный фильм.
У Виктора Херберта [9] дробь барабанов
Переплелась бы с режущим выкриком скрипки:
«И мучачо [10] сидел весь день, отгоняя камнями
Наседавших свиней»,— написал Биббонс в «Трибуну» [11].
Где-нибудь в Чихуахуа или Колорадо
Завалялся кожаный чемодан стихов и рассказов.

ДЖО ХИЛЛ
(1879—1915)

Джо Хилл (полная фамилия — Хиллстрем) — рабочий поэт. Д. Хилл был моряком, рабочим, принимал активное участие в деятельности организации «Индустриальные рабочие мира». Общественная деятельность поэта вызывала ненависть правящих кругов США, и по ложному обвинению в убийстве он был осужден и казнен. Многие стихотворения Д. Хилла утрачены, ибо при жизни поэта они почти не издавались, хотя их знали наизусть и пели многие американские рабочие. В поэзии Д. Хилла открыто звучит социальный протест. Поэт выражает интересы американского рабочего класса и именно к его представителям обращается в своих сочинениях. По форме произведения Д. Хилла — агитационные песни, написанные на традиционные народные мелодии.

БРОДЯГА

Если вы заткнете рот,
Я спою вам в свой черед,
Как один молодчик мучился в беде.
Вовсе не был он лентяй,
Ему работы подавай,
Но один ответ он получал везде:

«Прочь, прочь, прочь иди, бродяга,
Нет работы никакой;
Если ж будешь здесь торчать,
То в тюрьму пойдешь опять.
Лучше уходи бродяжить с глаз долой!»

Он по улицам бродил,
Пока не выбился из сил.
Видит в доме леди варит свой обед,
Тут он к ней: «Привет, мадам,
Дров не наколоть ли вам?»
А она ему отрезала в ответ:

«Прочь, прочь, прочь иди, бродяга,
Нет работы никакой;
Если ж будешь здесь торчать,
То в тюрьму пойдешь опять.
Лучше уходи бродяжить с глаз долой!»

Видит надпись неспроста:
«Потрудитесь для Христа»,
И подумал: «Здесь работу я найду».
Кланялся он до земли,

Так, что ноги затекли,
Получил же отповедь, а не еду:

«Прочь, прочь, прочь иди, бродяга,
Нет работы никакой;
Если ж будешь здесь торчать,
То в тюрьму пойдешь опять.
Лучше уходи бродяжить с глаз долой!»

Вдруг как будто бы из стен
Появился полисмен,
Спрашивает: «В город к нам попал ты как?
Тебя к судье отправлю я».
Сказал судья: «Здесь власть моя!
С нас и так довольно нищих и бродяг.

Прочь, прочь, прочь иди, бродяга,
Нет работы никакой;
Если ж будешь здесь торчать,
То в тюрьму пойдешь опять.
Лучше уходи бродяжить с глаз долой!»

Вот настал счастливый час —
Он, отмаявшись, угас
И уверен, что пойдет на небо в рай.
Но у золотых ворот
Петр-апостол, старый крот,
Дал ему такой хороший нагоняй:

«Прочь, прочь, прочь ступай, бродяга,
Нет работы никакой;
Если ж будешь здесь торчать,
То в тюрьму пойдешь опять.
Лучше уходи бродяжить с глаз долой!»

КЭЙСИ ДЖОНС — ШТРЕЙКБРЕХЕР

Рабочие на «Эс-Пи Лайн» волнуются опять,
Но Кэйси Джонс, наш машинист, не хочет бастовать.
Его котел давно течет и не в порядке ось,
Подшипники колес скрипят, весь паровоз хоть брось...
Кэйси Джонс, трудись, как окаянный;
Кэйси Джонс, награду получай.
Кэйси Джонс медалью деревянной
Премируется за службу «Эс-Пи Лайн».
Рабочие к нему: «Бастуй! Участие прими».
А Кэйси им: «Я не вожусь с подобными людьми».

Но с рельс расхлябанных сошел негодный паровоз,
И Кэйси в реку вместе с ним свалился под откос.
Кэйси Джонс, катись на дно по кочкам;
Кэйси Джонс, хребет себе ломай.
Кэйси Джонс, ты станешь ангелочком,
Прямо в небо поезжай на «Эс-Пи Лайн».
У райских золотых ворот торжественно представ,
Сказал он так: «Я, Кэйси Джонс, товарный вел состав».
«Ну что ж,— ответил Петр ему,— бастует хор как раз.
Работу можешь ты найти штрейкбрехером у нас».
Кэйси Джонс нашел работу в небе;
Кэйси Джонс нашел себе там рай.
Кэйси Джонс у ангелов за «скэба»,
Так же как среди рабочих «Эс-Пи Лайн».
Собранье ангелы тогда устроили и вот
Сошлись на том, что Кэйси Джонс и им не подойдет,
Союз их № 23,— он есть там, говорят,—
По лестнице его спустил, пинком поддавши в зад.
Кэйси Джонс летел с небес до ада.
Кэйси Джонс,— сказал тут дьявол,— знай:
Выгребать тебе здесь серу надо
За штрейкбрехерство твое на «Эс-Пи Лайн»!

КОММЕНТАРИИ

У. Д. Хоуэллс

1. Монти Винченцо (1754—1828) — итальянский поэт-классицист.
2. Джек — Гроза Великанов, Кот в сапогах — персонажи народных сказок.
3. Вотрен — персонаж, действующий в нескольких романах О. де Бальзака.
4. Маркиз де Монриво, «тринадцать аристократов» — персонажи романа О. де Бальзака «Заговор тринадцати».
5. Джейн Остин (1775—1817) — английская писательница.
6. Вальдес Армандо Паласио (1853—1938) — испанский писатель.
7. Троллоп Энтони (1815—1882) — английский писатель-романист.
8. Дю Морье Джордж Льюис (1834—1896) — английский писатель-романист.
9. Имеется в виду предисловие Готорна к роману «Алая буква» (1850).
10. «Ню» — изображение обнаженного тела.
11. Дулут — город в штате Миннесота, известный своим холодным климатом.

А. Бирс

1. Новелла опубликована в сборнике «Рассказы о военных и штатских» (1891).
2. Действие новеллы происходит во время Гражданской войны между Севером и Югом (1861—1865). Федеральная армия — армия северян.
3. Под Коринфом в 1862 г. южане потерпели крупное поражение.
4. Серая форма — форма южан.
5. Янки — так называли во время Гражданской войны северян.

Х. Гарленд

1. Главный герой романов английского писателя Джона Лили (1554?—1606), в которых повествуется о любовных приключениях и путешествиях этого героя.
2. Поп Александр (1688—1744) — английский поэт-классицист.
3. Браун Томас (1605—1682) — английский мыслитель.
4. Драйден Джон (1631—1700) — английский драматург-классицист, один из теоретиков английского классицизма.
5. Тэн Ипполит (1828—1893) — французский писатель и философ, один из теоретиков натурализма.
6. Новелла опубликована впервые в 1889 г.
7. Имеется в виду Бенжамен Батлер, генерал в армии северян в Гражданскую войну 1861—1865 гг.

Ф. Норрис

1. Обе включенные в хрестоматию статьи Норриса входят в книгу «Ответственность романиста».
2. Дронт — вымершая в XVII в. птица.
3. Филлипс Стивен (1865—1894) — английский поэт и драматург.
4. Холмс Оливер Уэнделл (1809—1894) — американский писатель, глава «бостонской школы».
5. Эгглстон Эдвард (1837—1902) — американский писатель.
6. Гиппогриф — мифическое животное.
7. «Тамерлан» — драма Френсиса Марло.
8. «Похищение локона» — поэма Александра Попа.

М. Твен

1. Рассказ написан в 1869 г.

Г. Джеймс

1. Статья была впервые опубликована в 1884 г.
2. Безант Уолтер (1836—1901) — английский писатель-романист.
3. Троллоп Энтони (1815—1882) — английский писатель.
4. Гиббон Льюис Грэссик (1737—1794) — английский писатель и историк.
5. Маколей Томас Бабингтон (1800—1859) — английский литератор, историк и политический деятель.
6. Микобер — персонаж романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1849).
7. Имеется в виду рассказ «Простая душа».
8. Имеется в виду рассказ «Муму».
9. «Пэлл-мэлл» — газета, основанная в 1865 г. Пэлл-мэлл — аристократическая улица в Лондоне.
10. Новелла написана в 1910 г.

Дж. Лондон

1. Поворотный шест — прекрепляется сбоку к передку нарт для изменения направления движения.
2. Парка — верхняя меховая одежда.
3. Статья — впервые опубликована в 1899 г.
4. Rara avis — редкая птица *(лат.)*.
5. Уорд Хэмфри (1851—1920) — английская писательница.
6. Хоуп Энтони (1863—1933) — английский писатель.
7. Корелли Мэри (1855—1924) — английская писательница.
8. Ecce Homo — вот человек *(лат.)*.
9. Статья впервые опубликована в 1901 г., впоследствии вошла в сборник «Революция» (1910).
10. Статья впервые опубликована в 1908 г., впоследствии вошла в сборник «Революция» (1910).

11. Статья впервые опубликована в 1903 г., впоследствии вошла в сборник «Борьба классов» (1905).

К. Сэндберг

1. Бандана — цветные платки.
2. В стихотворении ярко проявляются антивоенные настроения поэта.
3. Стихотворение посвящено памяти Мак-Грегора, шахтера, ушедшего в горы после того, как был сожжен лагерь бастующих рабочих войсками, направленными против забастовщиков в Ладло в 1912 г.
4. Чихуахуа — город в Мексике.
5. Матушка Джонс — прозвище одного из лидеров «Индустриальных рабочих мира».
6. Панчо Вилья — генерал, возглавлявший мексиканских повстанцев.
7. Каррансисты — сторонники правившего в стране реакционного президента Каррансы (Мексика).
8. Гриффитс — известный американский кинорежиссер.
9. Херберт — американский композитор.
10. Мучачо — мальчик *(исп.)*.
11. «Трибуна» — название американской газеты,

ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Новые литературы на различных языках Индии, возникшие во второй трети XIX в., первоначально носили просветительский характер. Основоположником Просвещения в литературе Индии был бенгальский писатель Рай (1772—1833). Бенгальская литература шла впереди литератур других регионов. В Бенгалии складывается просветительская драматургия, основанная на традициях героической санскритской драмы (произведения родоначальника новой бенгальской поэзии и драмы М. М. Дотто (1824—1873). Во второй половине XIX в. в рамках Просвещения формируется романтизм (индийская особенность!). Крупнейший индийский романтик — Б. Чоттопаддхай (1838—1894). Индийские просветители широко использовали опыт западной культуры. В литературе Индии наряду с традиционными стихотворными жанрами, утверждается роман, повесть, рассказ, а также отличные от классической формы жанры драмы и короткого стихотворения.

Становление критического реализма в рассказах 1890-х гг. великого индийского писателя Тагора знаменует завершение просветительского этапа (сначала в бенгальской, а затем и в других индийских литературах). С творчеством Тагора связано мировое признание достижений индийской литературы нового времени.

Большую роль в развитии индийских литератур сыграли также основоположник современной маратхской прозы Х. Н. Апте (1864—1919), основоположник современной тамильской литературы С. Баради (1882—1921), писатель хинди М. П. Двиведи (1861—1938), писатель урду М. Икбаль (1873—1938) и другие индийские писатели.

РАБИНДРАНАТ ТАГОР
(1861—1941)

Рабиндранат Тагор — крупнейший представитель новой индийской литературы (писал на бенгальском языке). Родился в Калькутте в семье крупного землевладельца. Учился в Калькутте и Лондоне. Творчество Тагора 1875—1882 гг. носит подражательный характер. Первые произведения, в которых Тагор заявил о себе как о самобытном писателе, — сборник «Ве-

черные песни» (1882), «Утренние песни» (1883), «Диезы и бемоли» (1886), исторические романы «Берег Бибхи» (1883), «Раджа-мудрец» (1885).

С 1891 г. начинается новый этап творчества Тагора, в его рассказах 90-х гг. об индийской деревне закладываются основы критического реализма.

Тагор выступает как философ, создатель концепции «джибон-дебота» (см. коммент. 4), занимается общественной деятельностью (особенно во время подъема освободительного движения 1905—1908 гг.). Вершина литературной деятельности этого периода — философский и социально-психологический роман «Гóра», публиковавшийся в 1907—1910 гг. В романе изображена борьба неохиндуистов и сторонников усвоения европейской цивилизации в 1870-х гг.

В поэтических произведениях Тагор продолжает развивать традиции древнеиндийской поэзии и философии, сочетающиеся с романтическими настроениями, с философским взглядом на мир поэта. Наиболее значительный свой сборник — «Гитанджали» (1910) Тагор перевел на английский язык. Мир узнал поэзию Тагора после его поездки в Англию и США (1912—1913), где он читал лекции об индийской культуре. В 1913 г. «Гитанджали» получает Нобелевскую премию.

После первой мировой войны начинается новый этап деятельности писателя.

Вклад Тагора в индийскую культуру рубежа веков был огромен.

ИЗ СБОРНИКА «ДИЕЗЫ И БЕМОЛИ» [1]

ДЫХАНИЕ ПЕСНИ

Та флейта, что молчала, вновь звучит,
И мнится — в лес весенний снова мчит
Весть о любимой вешний ветерок.
Я вспомнил песни давние опять
У Ганги [2], где к цветку прильнул цветок,—
Улыбки снова стали расцветать.
Желанья прежние, развеяв сон,
Мне начинают сердце согревать,
И вновь взойти на лотосовый трон
Настал, мне думается, миру срок.
Вот нежный облик, отсвет в темноте,
Вот голос, льющийся, как майский свет,
Вот нежный взгляд, но где же очи те,
Вот поцелуй, но губ любимых нет...

ИЗ СБОРНИКА «ЧОЙТАЛИ» [3]

ПЕРЕПРАВА

Из двух деревень, разобщенных рекой,
Стремятся всегда к переправе одной
И те, кто покинул отеческий дом,
И те, кто вернувшись, спешит на паром.
А в мире в борьбе исступленной тела,
Потоками вспенившись, кровь залила.
Эпохи сменяются, годы летят,

Развенчанных топчут, увенчанным льстят,
И в жажде познанья приникли уста
К той чаше, где в нектар отрава влита.
И здесь только тайное имя хранят,
В две стороны глядя, деревни стоят.
Одна переправа над ширью речной,
Тот из дому едет, тот рвется домой.

МАТЬ БЕНГАЛИЯ

Для благочестья и грехопаденья
Дай силу сыновьям своим с рожденья,
О мать Бенгалия! В стенах родного дома
Их не задерживай. Пусть будет им знакома
Нужда жестокая. По трудному пути
В любой стране их научи идти,
Их каждый шаг не оплетай запретом,—
Ты отвечаешь перед целым светом,
С хорошим и с дурным пусть смело вступит в бой
Твой сын, Бенгалия, воспитанный тобой.
И юношей своих, кипящих силой зрелой,
Ты вечными младенцами не делай.
Лиши их благоденствия и крова —
Пусть жизнь в лицо посмотрит им сурово,
А то уж чересчур спокойствием полны,
Бенгалия, сейчас твои сыны!..
Бенгальцами ты вырастила их,
Но нет борцов среди сынов твоих!

ОПЛОШНОСТЬ

Пришлось покинуть отцовский дом. Я не буду вдаваться в подробности, но из моего рассказа вы поймете, как это случилось.

Сам я — сельский врач. Напротив моего дома расположен полицейский участок.

Полицейские не меньше врачей знакомы с богом смерти, и мне это хорошо известно.

У меня была особая дружба с полицейским инспектором, который, кстати сказать, был образованным человеком. На то были свои причины: наше взаимное посредничество в делах увеличивало постепенно достаток каждого из нас.

Инспектор не раз предлагал мне жениться на его близкой родственнице, невесте на выданье, и тем самым ставил меня в неловкое положение.

Я вам не сказал, что от первого брака у меня осталась дочь Шоши. Как мог я вверить мачехе ее судьбу?

Один за другим проходили благоприятные для свадьбы осенние дни, множество женихов, хороших и плохих, входило в сва-

дебный паланкин. А я вкушал яства на чужих пирах и, вздыхая, возвращался один домой.

Шоши скоро должно было исполниться тринадцать лет. Я надеялся, что сумею выдать ее замуж в хороший дом,— нужно было только поднакопить денег.

А там можно было бы заняться еще одним благим делом — жениться самому.

Итак, я ломал голову над тем, как бы мне раздобыть достаточно денег, как вдруг пришел Хоринатх Мозумдар из деревни Тулси и припал к моим стопам. Оказывается, вчера вечером внезапно скончалась его дочь. Враги Хоринатха послали инспектору гнусный анонимный донос, клевеща на покойницу и утверждая, будто она умерла от аборта. Полиция собирается забрать ее труп для обследования. Хоринатх сказал, что не переживет такого чудовищного оскорбления памяти своей дочери. Я, как доктор и близкий друг инспектора, должен ему помочь, чего бы это ни стоило.

Поистине, Лакшми появляется, когда ей вздумается, и приходит не только через парадные двери, но иной раз и через черный ход.

Выслушав старика, я, пожав плечами, глубокомысленно изрек: «Дело серьезное!», и даже привел ему несколько примеров, которые тут же выдумал.

В ответ старик, трясясь всем телом, горько зарыдал. В общем, излишне говорить, что право совершить кремацию тела дочери и другие погребальные обряды вконец разоряли старика.

В момент нашего разговора вошла моя дочка Шоши и спросила нежным голоском:

— Папа, почему этот старик обхватил твои ноги и горько плачет?

— Незачем тебе знать об этом,— сухо ответил я.

После этого случая я мог выдать дочь замуж. Назначили день свадьбы, я готовился к нему вовсю: как же, единственная дочь уходит в дом свекра!

Хозяйки в моем доме не было, и соседки любезно вызвались мне помочь. С ними был и благородный, хотя и разорившийся вконец, Хоринатх.

Наступил канун свадьбы. Были совершены все необходимые обряды. А в три часа ночи у Шоши начался приступ холеры. Болезнь быстро прогрессировала. После тщетных усилий помочь Шоши я швырнул на пол склянки с бесполезными лекарствами, побежал к Хоринатху и припал к его стопам.

— Прости, дада, прости меня, безбожника. Ведь Шоши моя единственная дочь, больше у меня нет никого.

— Доктор, что вы делаете? — воскликнул растерявшийся Хоринатх.— Это я ваш вечный должник. Встаньте, пожалуйста, прошу вас.

— Я согрешил, разорил тебя, и теперь моя дочь умирает.

Я стал громко кричать:

— О, я погубил несчастного старика и теперь наказан. О боже, спаси мою дочь!

Я сорвал с Хоринатха тряпичные туфли и стал бить себя ими по голове. Старик поспешно вырвал туфли.

В девять утра Шоши стала желтой, как корень холуда, и навсегда ушла из этого мира.

А на следующий день меня навестил инспектор:

— Ну вот, незачем больше медлить, нужно жениться. Прислать тебе кого-нибудь?

Вряд ли даже шайтана украсила бы такая нечуткость. Но инспектор уже столько раз недвусмысленно проявлял свою «человечность», что я ему ничего не ответил. Дружба его показалась мне оскорбительной, как удар плети.

Сердце может мучиться, но дела от этого не должны страдать. По-прежнему, будто ничего не случилось, я должен был хлопотать о продуктах, одежде, даже о дровах для погребального костра и ленточке для туфель.

А когда в свободную минуту я оставался наедине с собой, в ушах у меня звучал нежный голосок:

— Папа, почему этот старик обхватил твои ноги и горько плачет?

Я за свой счет покрыл соломой убогую хижину Хоринатха, выкупил у ростовщика его скарб, отдал ему свою молочную корову.

Но я не мог успокоиться. Одинокими сумерками и бессонными ночами невыносимая боль щемила мое сердце, мне мерещилось, что из-за жестокости отца моя дочь не находит себе места на том свете. Казалось, она спрашивает меня, страдая:

— Папа, папа, зачем ты это сделал?

Я больше не брал денег с бедняков за лечение. А если в деревне заболела какая-нибудь девушка, мне казалось, что это страдает моя дочь...

Начался сезон дождей. Деревню затопило. На рисовые поля и к домам приходилось добираться на лодках. Ливни не прекращались ни днем, ни ночью.

Однажды в эту пору меня вызвали в усадьбу заминдара. Хозяйский лодочник очень торопился, он даже полез прежде меня в лодку.

Горькие мысли одолевали меня. Раньше, когда я выезжал к больным, около меня был человек, проверявший, нет ли дыр в моем старом зонтике. Он заботливо убеждал меня беречь горло на свежем воздухе и не попадать под потоки дождя. А сегодня мне пришлось искать мой зонтик самому.

Я помедлил, прежде чем выйти из пустого, безмолвного дома. Перед глазами у меня стояло милое, нежное личико дочери. Я еще раз бросил взгляд на запертую спальню и подумал, что богу не-

зачем было сохранять счастье любви тому, кто не заботится о других. Сердце сжимала невыносимая боль, когда я проходил мимо ее пустой комнаты. Но с улицы донесся нетерпеливый крик лодочника, и я, справившись с собой, поспешно вышел на улицу.

Садясь в лодку, я заметил крестьянина, который мок в лодченке, приставшей к крыльцу полицейского участка.

— Что с тобой? — спросил я.

Оказалось, что от укуса змеи у несчастного прошлой ночью умерла дочь. Полиция вызвала его сюда из далекой деревни для дачи показаний. Труп дочери он прикрывал краем своей одежды.

Тут нетерпеливый слуга заминдара оттолкнул лодку.

Когда я вернулся домой, крестьянин все еще не тронулся с места.

Я быстро закончил свою трапезу — нужно было снова ехать в усадьбу другого больного.

Вечером я снова увидел того же крестьянина — он был похож на отверженного. Разговаривать он уже был не в состоянии и только молча глядел на меня. Видимо, несчастный уже не сознавал, где он находится, и воспринимал реку, деревню, полицейский участок — весь этот ненастный, мокрый, тонкий мир как сквозь сон.

Все же после настойчивых расспросов я выяснил, что один раз из помещения участка выходил полицейский. Он поинтересовался, нет ли у крестьянина денег. Узнав, что тот очень беден и у него нет с собой ни гроша, полицейский сказал:

— Ладно, дружище, посиди пока тут.

Я и прежде не раз наблюдал такие сцены, но не обращал на них внимания. Теперь же горе этого бессловесного крестьянина, потерявшего свою дочь, проникло в самую глубину моего сердца. Мне казалось, что с затянутого тучами неба слышится нежный голосок Шоши.

Как буря ворвался я к инспектору. Он удобно устроился на камышовой плетенке и попыхивал трубкой. На циновке сидел брат жены инспектора и что-то рассказывал. У него была незамужняя дочь, и он недавно приехал к свояку, рассчитывая через него женить меня на своей дочери.

— Люди вы или дьяволы? — закричал я и со звоном швырнул весь свой дневной заработок.— Вам нужны деньги? Берите их, и пусть они останутся с вами, когда вы умрете. Отпустите только этого несчастного и дайте ему похоронить дочь.

И моя дружба с инспектором, налаженная с таким трудом, разлетелась в прах.

Сколько потом я ни валялся в ногах у инспектора, ни взывал к его великой милости и ни проклинал свою оплошность, все было бесполезно — родовой участок мне пришлось в конце концов оставить.

ИЗ СБОРНИКА «ГИТАНДЖАЛИ» [4]

*

Я не знаю, как поешь ты, наставник! Я слушаю в безмолвном изумлении.

Свет твоей песни озаряет мир. Дыхание твоей песни льется по небесам. Священный поток твоей песни разрушает все преграды и несется вперед.

Мое сердце жаждет соединиться с твоей песнью, но тщетны усилия моего голоса. Я жажду слова, но слово не претворяется в песню — и я вскрикиваю в отчаянье. Ах, ты опутал мое сердце бесконечными сетями твоей песни — наставник!

*

Разве вы не слыхали его тихих шагов?

Он идет, идет, идет.

Каждый миг, каждый век, каждый день, каждую ночь идет он, идет, идет.

Много песен, печальных и радостных, пела я, но всегда звучало в них: идет он, идет он.

В благоухающие дни солнечного апреля по лесной тропинке идет он, идет, идет.

Во мраке дождливых июльских ночей, в гремящей колеснице облаков идет он, идет, идет.

В печали, сменяющей печаль, это его стопы давят мне сердце, это от их золотого прикосновения сияет во мне радость.

*

Тот самый поток жизни, что течет день и ночь в моих жилах, течет во вселенной и танцует размеренный танец.

Это та самая жизнь, что радостно пробивается сквозь прах земли в несметных стеблях трав и разливается шумными волнами цветов и листьев.

Это та самая жизнь, что качается в океане — колыбели рождений и смерти, в приливах и отливах.

Я чувствую, что члены мои становятся лучезарными в соприкосновении с этой жизнью. И гордость моя — от этого векового биения жизни, танцующего в моей крови.

КОММЕНТАРИИ

Р. Тагор

1. Сборник «Диезы и бемоли» (1886) включает стихотворения на бенгальском языке разных «тональностей», настроений.

2. Ганга —то есть Ганг, священная река в сознании индийцев.

3. Сборник «Чойтали» включает стихотворения, написанные на бенгальском языке в 1895—1896 гг. Чойтали — песни, написанные в месяц чойт (в индийском календаре чойт — первый месяц, время уборки урожая; соответствует марту — апрелю).

4. Сборник «Гитанджали» (1910) в подлиннике имеет стихотворную форму (гитанджали — по-бенгальски: жертвенные песнопения). Приводимый здесь русский перевод, сделанный с английского текста, редактировал И. А. Бунин. Только в 1914 г. в России этот сборник выходил четыре раза. В книге поэт обращается к неназываемому многоликому божеству-творцу, образ которого сливается с образом природы. Философская лирика Тагора излагает его концепцию «джибон-дебота» («божество жизни»), созданную им в конце XIX в. на основе учения упанишад (древних индийских религиозно-философских трактатов) о единстве Брахмана (Вселенной как объективного начала) и Атмана (человека как субъекта).

ЛАТИНО-АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литература стран Латинской Америки конца XIX — начала XX в. развивалась как единое явление. Это объясняется общностью исторических судеб стран региона, единством языка (в большинстве стран — испанский), общими истоками культуры. Характерные черты литературного процесса этого времени — ускоренное литературное развитие, быстрая смена направлений и их переплетение, слияние книжной испанской традиции с традициями фольклора местного населения, тесная связь литературы с проблемами национально-освободительной борьбы.

Романтическая направленность — наиболее яркая черта латиноамериканской литературы конца XIX — начала XX в. В русле революционного романтизма развивалось творчество великого кубинца Хосе Марти (1853—1895). Для его ранних стихов характерна риторичность, абстрактность образов. В стихах 1878—1882 гг. (сборник «Свободные стихи») усложненность формы (поэт называл эти стихи «взъерошенными», «растрепанными») позволила считать Марти предшественником латиноамериканского «модернизма». В сборниках «Исмаэлильо» (1882), «Простые стихи» (1891) поэт развивает традиции народной поэзии. Романтические произведения создавали уругваец Хуан Соррилья де Сан-Мартину (1855—1931), венесуэлец Антонио Перес Бональдо (1846—1892), перуанец Мануэль Гонсалес Праде (1844—1919).

В это же время формируется реализм, крупнейшим представителем которого был чилиец Альберто Блест Гана (1830—1920). «Однажды, прочитав Бальзака, я предал огню все свои отроческие стихотворения и поклялся сделаться романистом»,— говорил писатель. В реалистической манере повествует он о жизни чилийцев в романах «Мартин Ривас» (1862), «Во времена реконкисты» (1897) и др. В Бразилии во главе реалистов стоял Эуклидес да Кунья (1866—1909), автор самой известной в бразильской литературе книги «Сертаны» (1902).

В конце XIX в. под влиянием духовного кризиса буржуазной культуры происходит поворот латиноамериканской поэзии от романтизма к «чистому искусству». Возникает так называемый латиноамериканский «модернизм», самое значительное литературное направление в поэзии континента на рубеже XIX—XX вв. Следуя за французскими парнасцами и символистами, «модернисты» отходят от гражданской тематики, удаляются в сказочный мир фантазии. Одновременно они отыскивают новые поэтические средства для изображения внутреннего мира человека, его чувств и настроений, обогащают поэтический язык, реформируют поэтику, систему жанров. Вож-

дем «модернистов» был великий никарагуанский поэт Рубен Дарио (1867—1916). Основоположниками новой латиноамериканской поэзии стали такие крупные поэты, как боливиец Рикардо Хаймес Фрейре (1868—1933), колумбийцы Хосе Асунсьон Сильва (1865—1896), Гильермо Валенсия (1873—1943), кубинец Хулиан дель Касаль (1863—1893), мексиканцы Мануэль Гутьеррес Нагера (1859—1895), Амадо Нерво (1870—1919), Энрике Гонсалес Мартинес (1871—1952), панамец Рикардо Миро (1863—1940), перуанец Хосе Сантос Чокано (1875—1934), уругваец Хулио Эррера-и-Рейссиг (1875—1910). В Бразилии возникает близкая «модернистам» «парнасская» школа во главе с крупнейшим национальным поэтом Олаво Билаком (1865—1918).

Начало Мексиканской революции (1910—1917) знаменует переход многих крупных «модернистов» на реалистические позиции. К реалистическому направлению, получившему название «постмодернизм», относятся аргентинцы Леопольдо Лугонес (1874—1938), Эваристо Карриего (1883—1912), уругвайская поэтесса Дельмира Агустини (1886—1914), основоположник современной чилийской поэзии Карлос Песоа Велис (1879—1908), а также Э. Гонсалес Мартинес, Р. Лопес Веларде и другие бывшие «модернисты».

В прозе Латинской Америки конца XIX — начала XX в. заметно влияние натурализма. Мировую известность завоевал натуралистский роман мексиканца Федерико Гамбоа (1864—1939) «Санта» (1903), по сюжету напоминающий роман Э. Золя «Нана».

Деятельность Х. Марти, Р. Дарио, А. Блест Ганы и других писателей конца XIX — начала XX в. оказала огромное влияние на современную латиноамериканскую литературу, на творчество таких всемирно известных ее представителей, как чилиец Пабло Неруда, кубинец Николас Гильен, колумбиец Габриель Гарсия Маркес.

АРГЕНТИНА

ЭВАРИСТО КАРРИЕГО

(1883—1912)

Э. Карриего — крупный аргентинский поэт, представитель «постмодернистской» школы. Известность поэту принесли сборники «Еретические мессы» (1908), «Песня моего квартала» (1911), «Душа предместья» (1913). Карриего — певец простых людей, их надежд, чистых и светлых чувств.

ТВОЙ СЕКРЕТ

Забыла обо всем... И здесь, на фортепьяно,
к которому давно ты охладела,
оставила дневник — своей души частицу,
записки девушки, болезненной, несмелой.
Интимный мир. Я заглянул в него случайно
И никому не выдам твоего секрета —
поверь, твоим друзьям совсем неинтересно,
что именем моим полна тетрадка эта.

Витаешь в облаках... Рассеянно глядишь...
Вернись скорей — дневник я положил на место.
Оставила мечты вот здесь, на фортепьяно...
Забыла обо всем... Наивная!.. Невеста!..

БОЛИВИЯ

РИКАРДО ХАЙМЕС ФРЕЙРЕ

(1868—1933)

Р. Хаймес Фрейре — один из крупнейших латиноамериканских «модернистов». Был послом в Бразилии и США, занимался педагогической деятельностью. Книга Хаймеса Фрейре «Законы кастильского стихосложения» — главный теоретический труд латиноамериканского «модернизма». Лучший поэтический сборник —«Варварская Касталия» (1897), в котором излагаются скандинавские мифы. Характерная черта творчества поэта — экзотизм. Излюбленная форма — верлибр. Поэт приветствовал русскую революцию 1905 г. (стихотворение «Россия»).

ПЕЧАЛЬНЫЕ ГОЛОСА [1]

По белой равнине
стелятся сани,
собаки в упряжке хрипят,
а издали слышно волков завыванье.

Снежит.
Пространство — фаты подвенечной белей,
которую северный ветер подбил
букетами пышных лилей.

Белая бездна.
В бескрайней пустыне
повсюду незримо витает печаль,
во всем одинокость сквозит и унынье.

Сосна одиноко
белеет вдали,
за снегом похожа на длинный скелет,
который восстал из земли.

Меж саваном неба
и саваном снежной пустыни
затлел на востоке восход
в белесой предутренней стыни...

МЕЧ

Меч кровавый, меч разбитый...
Конь небесный красной гривой день-деньской метет его,
запылившийся, как идол, высоко в горах забытый,
как поверженное божество.

МЕКСИКА

АМАДО НЕРВО
(1870—1919)

А. Нерво — один из самых известных мексиканских поэтов, крупнейший представитель мексиканского «модернизма». В ранних сборниках стихов «Черный жемчуг» (1898), «Сады моей души» (1905) сказывается влияние европейского символизма. В стихах более позднего времени, начиная со сборника «Вполголоса» (1909), поэт находит свою индивидуальную манеру, углубляется философское и психологическое начало в его поэзии. А. Нерво был также прозаиком, создал роман «Бакалавр» (1896), писал рассказы.

АВТОБИОГРАФИЯ

Автобиографическое? Я все написал — прочтите
стихи мои и поэмы. В жизни моей нет событий;
как у счастливых народов, как у матроны почтенной,
нет у меня истории: жил жизнью обыкновенной.
Милая незнакомка! Ответы мои будут кратки.

С юных лет я Искусству предался без оглядки:
сдружился с гармонией, с рифмой — служанками Мусагета;
легко мог бы стать богатым, но выбрал жребий поэта.
— А после?
Любил и страдал я, знал радости и мученья.
— И много?
Вполне довольно, чтоб заслужить прощенье.

ДАВАЙТЕ ЛЮБИТЬ!

Если не знает никто, почему улыбаемся мы,
и не знает никто, отчего мы рыдаем,
если не знает никто, зачем рождаемся мы,
и не знает никто, зачем умираем,
если мы движемся к бездне, где перестанем быть,
если ночь перед нами нема и безгласна...
Давайте, давайте, по крайней мере, любить!
Быть может, хоть это не будет напрасно.

ЭНРИКЕ ГОНСАЛЕС МАРТИНЕС
(1871—1952)

Э. Гонсалес Мартинес — один из видных поэтов Мексики. Он был сельским врачом, преподавателем в Мехико, дипломатом. Как поэт, Гонсалес Мартинес находился под воздействием Бодлера, Верлена, латиноамериканских «модернистов» (сборник «Сады Франции»). Начиная с 1909 г. он отхо-

дит от «модернизма», критикует теорию «искусства для искусства». Особую известность приобрело направленное против школы Р. Дарио стихотворение «Ты шею лебедю-обманщику сверни...», отмечающее начало реалистического движения, получившего название «постмодернизм».

ТЫ ШЕЮ ЛЕБЕДЮ-ОБМАНЩИКУ СВЕРНИ...[1]

Ты шею лебедю-обманщику сверни —
он белой нотою звучит в озерной сини;
ему, застывшему в законченности линий,
чужда душа вещей, природа не сродни.

Беги от косных форм, от стертых слов — они
не согласуются с укрытой в сердцевине
глубинной жизнью, и — люби сильней отныне
живую жизнь, и ей свой трепет объясни.

Взгляни на мудрую сову — ей нет преграды,
когда, слетев с плеча воинственной Паллады,
неслышно на сосну спускается она.

Ей не дана краса лебяжья; но пытливый
зрачок ее, во мрак вперяясь молчаливый,
читает тайные ночные письмена.

НИКАРАГУА

РУБЕН ДАРИО

(1867—1916)

Рубен Дарио (наст. имя — Феликс Рубен Гарсиа-и-Сармиенто) — великий латиноамериканский поэт. Учился в иезуитской школе, в 14 лет уже публиковал стихи и статьи. Раннее творчество Дарио проникнуто духом романтизма («Эпистолы и стихи», 1887). Вышедший в Чили сборник стихов «Лазурь» (1888), в котором сделана попытка обновить поэтический язык, принес поэту известность во всех испаноязычных странах. Р. Дарио становится вождем латиноамериканского «модернизма», в его творчестве с особой силой выразилась глубокая противоречивость этого движения. Всемирная известность приходит к Дарио после выхода в Аргентине сборника стихов «Языческая проза» (1896). Отличительная черта творчества Дарио — плодотворное соединение открытий французских символистов с традициями латиноамериканского фольклора. Дарио сумел глубоко раскрыть противоречивый мир чувств, сложные, порой мучительные искания интеллектуального сознания, уводя при этом читателя в мир произвольно парящего воображения.

С 1905 г. начинается новый этап творчества поэта, пронизанный антиимпериалистическими настроениями. Дарио утверждает право стран Латинской Америки на самостоятельное, независимое развитие в сборнике «Песни жизни и надежды» (1905). Особо яркое выражение этой мысли содержится в стихотворении «Рузвельту». В последние годы жизни оптимизм «Песен

жизни и надежды» сменяется мотивами скорби («Стихи об осени и другие стихи», 1910). Еще при жизни Дарио у него появилось множество эпигонов, которых называли «рубендаристами». Творчество поэта сохраняет большое значение и для современной латиноамериканской поэзии.

ЛЕБЕДИ [1]

*

Всего лишь на миг, о лебедь, твой крик я услышу рядом,
и страсть твоих крыльев белых, которые Леда [2] знала,
солью с моей страстью зрелой, сорвав с мечты покрывала,
и пусть Диоскуров [3] славу твой крик возместит дриадам [4].

В осеннюю ночь, о лебедь, пройдя опустевшим садом,
где вновь утешенья звуки из флейты сочатся вяло,
я жадно остаток хмеля достану со дна бокала,
на миг свою грусть и робость отбросив под листопадом.

Верни мне, о лебедь, крылья всего на одно мгновенье,
чтоб нежное сердце птицы, где мечется кровь живая,
в моем застучало сердце, усилив его биенье.

Любовь вдохновенно сплавит трепет и упоенье,
и, слыша, как крик твой льется, алмазный родник скрывая,
на миг замолкает, вздрогнув, великий Пан [5] в отдаленье.

ТАМ, ДАЛЕКО

Вол детства моего — от пота он дымится,—
вол Никарагуа, где солнце из огня
и в небе тропиков гармония струится;
ты, горлинка лесов, где спорят в шуме дня
и ветер, и топор, и дикий бык, и птица,—
я вас приветствую: вы — это жизнь моя.

Про утро, тучный вол, ты мне напоминаешь:
пора доить коров, пора вставать и мне;
живу я в розовом и нежно-белом сне;
горянка-горлинка, воркуешь, в небе таешь,—
в моей весне былой ты олицетворяешь
все то, что есть в самой божественной весне.

ОСЕННИЕ СТИХИ

Даже дума моя о тебе, словно запах цветка, драгоценна;
Взор твой, темный от нежности, нехотя сводит с ума;
Под твоими босыми ногами еще не растаяла пена,
И улыбкой твоей улыбается радость сама.

В том и прелесть летучей любви, что ее обаяние кратко,
Равный срок назначает и счастью она, и тоске.
Час назад я чертил на снегу чье-то милое имя украдкой,
Лишь минуту назад о любви я писал на песке.

В тополиной аллее беснуются листья в последнем веселье,
Там влюбленные пары проходят, грустны и легки.
В чаше осени ясной на дне оседает туманное зелье,
В это зелье, весна, опадут твоих роз лепестки.

КОММЕНТАРИИ

Р. Хаймес Фрейре

1. Стихотворение «Печальные голоса» входит в книгу стихов «Варварская Касталия» (1897), оно является примером воплощения в поэзии Р. Хаймеса Фрейре принципа экзотизма, замечательной способности поэта «воссоздавать суровое обаяние северного мира» (А. Торрес-Риосеко).

Э. Гонсалес Мартинес

1. В основе системы образов стихотворения лежит образ лебедя, объявленного Р. Дарио и вслед за ним латиноамериканскими «модернистами» символом поэзии (геральдический герб «модернизма» изображал лебедя на фоне лазури).

Р. Дарио

1. Лебедь для Дарио — символ чистой поэзии.
2. Леда — смертная женщина, к которой явился влюбленный в нее Зевс в образе лебедя *(греч. миф)*.
3. Диоскуры — прозвище близнецов Полидевка и Кастора, сыновей Леды. Согласно мифу, Полидевк был сыном Зевса и поэтому был бессмертным, в отличие от своего брата.
4. Дриады — нимфы, покровительницы деревьев *(греч. миф)*.
5. Пан — аркадский бог лесов и рощ *(греч. миф)*.

СОДЕРЖАНИЕ

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

* Отмеченное звездочкой — переведено впервые.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА США

ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Галина Николаевна Храповицкая
Михаил Борисович Ладыгин
Владимир Андреевич Луков

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

ХРЕСТОМАТИЯ т. I (1871—1917)

Редактор А. В. Ведрашко
Художник М. К. Шевцов
Художественный редактор Т. Г. Никулина
Технические редакторы Н. А. Киселева, С. Н. Терехова
Корректор Л. П. Михеева

Сдано в набор 29.12.79. Подписано к печати 14.10.80. А14130. 60×90¹/₁₆. Бум. типограф. № 2. Гарнит. обыкн. нов. Печать высокая. Усл. печ. л. 40. Уч.-изд. л. 43,94. Тираж 320 000 экз. Заказ 284. Цена 1 р. 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

Храповицкая Г. Н. и др.

X90 Зарубежная литература XX века, 1871—1917: Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» /Сост. Г. Н. Храповицкая, М. Б. Ладыгин, В. А. Луков; Под ред. Н. П. Михальской, Б. И. Пуришева. — М.: Просвещение, 1981. — 638 с.

Учебное пособие познакомит студентов с текстами произведений ведущих писателей конца XIX— начала XX века. В хрестоматию вошли лучшие образцы литературы Парижской Коммуны, критического реализма, натурализма, символизма, неоромантиков, литературы социалистического движения.

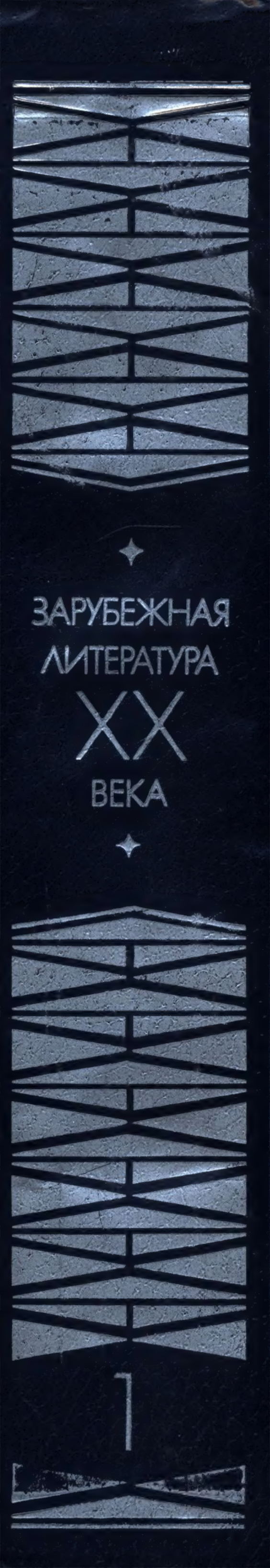
З $\frac{60602-367}{103(03)-81}$ 23—80 43 09020300

ББК 83.34/83.38

8И

1 р. 70 к.




ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX
ВЕКА
1